

المسرحية العالمية

الأرديس نيكول

الجزء الرابع

هلا للنشر والتوزيع

المسرحية العالمية

الجزء الرابع

الكتـاب : المسرحية العالمية جـ ٤

ترجمة : د . شوقى السلبرى

الناشـــر : هلا للنشر والتوزيع

٦ ش الدكتور حجازى ـ الصحفيين ـ الجيزة

تليفـون : ٣٠٤١٤٢١ / تلفاكس : ٣٤٤٩١٣٩

رقـم الإيـداع : ٩٩/١٤٨٢٥

الترقيم الدولى : 3 - 26 - 5784 - 977

طبع وفصل ألوان : عربية للطباعة والنشر

العنوان : ٧& ١٠ شارع السلام ـ أرض اللواء ـ المهندسين

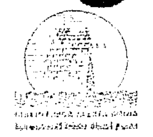
تليفون : ٣٢٥٦٠٩٨ـ٣٢٥١٠٤٣ـ فاكس : ٣٢٩١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٤٢٠ هـ ـ ٢٠٠٠ م

المسرحية العالمية

الجزء الرابع

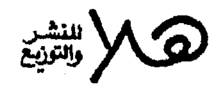


تأليف: الأردايس نيكول

ترجمة: د. شوقى السكرى

مراجعة: حسن محمود

الناشر



تلخيص لمحتويات هذا الكتاب

مسرحية الأفكار :

فى نهاية القرن التاسع عشر ظهرت مجموعة من كتاب المسرح الفرنسيين لم ينتظموا جميعاً تحت لواء واحد ، ولكنهم عبروا عن مثل مشتركة وساعد كل منهم بطريقته الخاصة فى تطوير مسرحية الأفكار التى رسم خطوطها الرئيسية أوجييه ودوماس الصغير . وهذه المسرحية تهتم بالحوار وتتجنب الحركة الجسمانية العنيفة وكان اللون الغالب على مناظرها يكاد يكون دائماً لون الحركة ، أما الشخصيات فمعظمها شخصيات رجال ونساء خارت عزائمهم وانفض الناس من حولهم فاندفعوا فى سبيل تحصيل اللذة .

ولعل أكثر هذه المجموعة من المؤلفين المسرحيين تطرفاً هو يوجين بريبو الذى دفع مسرحية الأفكار إلى نهايتها المحتومة وحول المسرح إلى منصة يعتليها المصلح الاجتماعى .

الواقعية الجديدة :

وباستثناء فرنسا التى سادت فيها مسرحية الأفكار كانت إيطاليا وإسبانيا وانجلترا وروسيا تتعرض للحركات التى تمخضت عن إبسن وستريندبرج وهاوبتمان وتولستوى وتشيكوف وأوسكار وايلد وكلهم من كتاب الواقعية الجديدة .

والمسرحيات السانسكريتية القديمة لم يعد ينظر إليها على أنها مجرد أعاجيب أو مصادر للفلسفة الشرقية ؛ وإنما نقحت ومثلت على المسرح ، وحتى إذا كانت الحفلات التمثيلية التى عرضت فيها لم تجتذب إليها إلا عدداً محدوداً إلا أنها خلقت الجو الذى ساعد على انتشارها الواسع فيما بعد .

المسرحية السانسكريتية :

كان المسرح الهندى أول مسرح شرقى فرض نفسه على اهتمام الغرب . ولا نعرف بالضبط متى نشأت المسرحية السانسكريتية ولعل السبب الأكبر يرجع إلى إهمال حساب الزمن الذى عرف فى الأدب الهندى القديم .

وأشهر كتاب المسرحية السانسكريتية كاليداسا الذى ذاع صيته فيما يظهر فى القرنين الرابع والخامس .

والميزة التى يمتاز بها المسرح الهندى ليست فى تكوينه بقدر ما هى فى التقاليد التى تراعى فى كل ما يتصل بالتمثيل فالملابس وحركات الممثلين والرقصات تتبع كلها نظاماً واحداً معلوماً ، وكذلك حركات الرأس والعيون والأطراف والأصابع .

المسرحية الصينية :

يرجع أصل المسرحية فى الصين ، كما هو الحال فى بلاد أخرى إلى التقاليد الدينية ، ولكن أهم ما يلفت النظر فى المسرحية ليس جوهرها ولكن نظام التمثيل على المسرح ، ولعل المسرحيات أقرب شبهاً إلى الأوبرا الغربية ، فهناك الموسيقى العالية الصاخبة التى تصك الآذان والمشتركون فى الأداء المسرحى كلهم من الرجال ويؤدون أدوارهم بلهجة تقليدية ويرددون مقطوعات طويلة ، وهناك شىء من الحوار المنطوق يرتجل فى بعض الأحيان ولكن القطع الغنائية هى التى يتركز عليها الاهتمام الرئيسى . والمسرحيات

الصينية كالمسرحيات الهندية لها طابع الملاهى المؤسية وهذه الملاهى الم
قصيرة عموماً ولذا تتمثل عادة فى شكل سلاسل .

المسرحية اليابانية :

إذا كانت تقاليد المسرح الصينى قد تركت أثرها فى السنين الأخيرة
المسرحيات اليابانية تركت أثراً أعظم . ويقدم لنا المسرح اليابانى ن
متميزين من أنواع التسلية ، أهمها وأكثرها انتشاراً بين الشعب
الكابوكى .

والمسرحيات التى ظهرت على هذا المسرح تشبه فى مضمونها وفى ص
الفنية الأوبرات الصينية فى أناشيدها وموسيقاها . وبعضها ي
موضوعات منتزعة من الحياة العامة ، ولكن معظمها يدور حول موضو
تاريخية لها علاقة دائماً بموضوع محبوب من الجماهير هو موضوع الـ
والأربعين (روثينا) .

مفتتح القرن العشرين :

شهد العقدان الأول والثانى من هذا القرن الحالى ميلاد أو نضوج مج
لا يستهان بها من كتاب المسرح قدر لهم أن يعملوا على إثراء المسرح فى
السابقة مباشرة على الحرب العالمية الأولى أو فى أثنائها كما قدر لتأثيره
يندفع بالمسرحية فى اتجاهات جديدة .

كان العقدان الأول والثانى فترة بحث دائب وتجريب مستمر عنية
كانت الأفكار الجديدة عن المسرح آخذة فى تعديل الإتجاهات السائ
وصبغها بالصبغة الطبيعية والرومانتيكية الحية .

ومما هو خليق بالذكر فى تلك السنين نمو المسارح ذات البرامج ا
مقدماً وخاصة فى البلاد التى تتكلم الإنجليزية ، وقيام هذه المسارح

على إدراك المهتمين بالمسرح لما تتطلبه الفترة الحديثة من حاجات معينة ، فحتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كانت فى المدن الصغيرة سلسلة من المسارح ، وإن كان استعدادها قاصراً إلا أن إنتاجها كان قوياً ، وكانت تؤمها فرق مسرحية متنقلة ، كما كان هناك عدد من الشبان رجالا ونساء ممن يعدون أنفسهم للتمثيل يجدون فى هذه المسارح فرصة للتدريب واكتساب الخبرة .

وهكذا يشهد القرن العشرون نشوء قوة مسرحية جديدة وهى المسرح غير التجارى .

بقايا الواقعية القديمة :

كانت الأساليب القديمة فى المسارح التجارية فى تلك السنين بل فى المسارح الأرقى ما زالت هى التى تحظى بالاهتمام ، وبعد أن كانت مجرد هواية للطبقات المثقفة فى العقد الأخير من القرن الماضى أصبحت بالتدريج مصدر بهجة لجمهور أكبر ، وفى بعض المناطق التى لم يؤثر فيها مذهب إبسن بعد ، حتى بين العناصر التقدمية نجد أن الأسلوب الواقعى كان موضع حماسة شديدة مصدرها لذة الاكتشاف الجديد وهكذا حازت القبول مسرحية مثل بيت الدمية أو الأشباح اللتين كانتا موضع استنكار شديد وقت تأليفهما بدون أن يعترض أحد من نظارة المسرح ، وذلك بينما نجد أن المسرحية الأمريكية التى كانت آخذة فى الظهور ببطء تجد خير ملهم لها فى المذهب الواقعى .

دور الإنجليز فى تلك الحركة :

جرب نيرو وجونز طريقة الكتابة المسرحية على هذا النحو العاطفى ولكن غطت على جهودهما جهود جون جالسور ذى الذى أظهر قدرة نادرة على

الجمع بين الأساليب العديدة المستخدمة فى الفن القصصى على اتساع نطاقه وبين الإيجاز الذى يمتاز به الفن المسرحى .

ومسرحيات جالسور ذى نموذج لما كان يعنيه إلتزام المذهب الواقعى فى انجلترا ، فليس هناك الجو العنيف الذى يقرن بمسرحية طريق النبع مثلا ولا الشعور بتعذيب النفس من النوع الموجود فى مؤلفات سترندبرج وليس هناك شرير متوحش يلقى ظله القاتم على مناظر المسرحيات ولا تتدخل المواعظ فى إعطاء لون خاص لتطور الحوادث بل نجد عند جالسور ذى سيطرة على الطريقة الطبيعية فى الكتابة وتصويراً للبشرية بصورة رحيمة وتمسكاً لطيفاً بالقيم الإنسانية .

مؤلفو التمثيليات فى فرنسا وروسيا وإسبانيا :

لنأخذ أولا المؤلف الفرنسى البلجيكى هنرى كستيميكرز لا لقيمة مسرحياته ولكن لأنه ألف عدداً من المسرحيات الناجحة التى استخدم فيها شيئاً مما يستخدم فى مسرحية الأفكار ليزين به مسرحيات محكمة الصنع على نظام القرن التاسع عشر ، وأعمق قليلا من هذا المؤلف هنرى برنشتين الذى يعرف كل الحيل المسرحية ويستطيع بمهارة أن يجمع بين الإيحاء بوجود مشكلة وتقديم حوادث تتسم بالعنف . وأسلوب برنشتين على الرغم من فاعليته عرضة للتكلف بشكل مثير ، أما أسلوب ألفريد سافوار فهو كطرف السيف يختفى أحياناً فى غمده وينذر بالخطر إذا استل ، وأما ألفريد كابو فأسلوبه يتسم بالاستسلام للحياة فى سخرية تغطيها الدعابة الظاهرة .

أما موضوع الثلاثى الخالد فى المسرحيات فهو مجال فليكس هنرى باتاى الذى تبدو على مسرحياته سيماء الجد فى الظاهر وهو يعمد فى المسرحية بعد المسرحية إلى تناول هذا الموضوع من جوانب مختلفة ونجد مسحة من الجد ونزعة إلى التعرض لمسائل العمال فى مسرحيات أوكتاف فيربو .

إذا انتقلنا إلى روسيا وجدنا أن الذى تربع على العرش المسرحى بعد تولستوى هو مكسيم جوركى الذى استطاع بعد تجربة أو اثنتين أن ينجح فى صب المرارة التى كان يستشعرها فى عمل أدبى سنظل نذكره دوماً وهو (الأعماق السفلى) ، وهناك غير جوركى ممن تأثر بأساليب إبسن وأنتج أعمالا أدبية هامة على المسرح الروسى آرتز باشف .

أما فى إسبانيا فقد ظهر باكونتو إى مارتينث بخصوبته المشهورة فى الإنتاج .

إمتداد نطاق الواقعية

واقعية تشيكوف الشاعرية :

كان تشيكوف متقدماً كثيراً على عصره والصفات التى تتميز بها مسرحياته لاقت هوى أكثر فى نفوس الناس بعد موت إبسن ببضع سنين لا فى أثناء حياته ، وقد قصر تشيكوف نفسه على المسرحية ذات الفصل الواحد فى السنين الأولى من حياته الفنية محاولا فى هذه الاستكشافات القصيرة عن الحياة أن يتقن وصف المواقف والشخصيات .

إن الشعور بالحزن الذى منشؤه التفكير فى الفشل الذى يمنى به المرء فى الحياة جزء لا يتجزأ من تكوين تشيكوف النفسى ، أما قوته الحقيقية فتكمن فى قدرته على إثارة الضحك .

المدرسة الإيرلندية :

كتب تشيكوف مسرحياته نثراً ولكننا حين نتحدث عن كتاباته ترد على شفاهنا كلمة (الشعر)، فإن خياله المبدع نجح فى تحويل الواقع إلى مثل أعلى والشىء الملموس إلى شىء له صفة العموم ، ومثل هذا نجده فى إيرلندة ففى سنة ١٨٩٩ أقامت فئة من المتحمسين مسرحاً أدبياً إيرلندياً ، وظهر

بذلك على مسرح (الأبى) بدبلن عدد من التمثيليات للشاعر و . ب . بيتس والسيدة جريجورى ثم للكاتب الإيرلندى الموهوب ملنجتون سيخ الذى يقابل تشيكوف فى روسيا .

بارى والنزعة العاطفية الأسكوتلندية :

يطالعنا من أسكوتلندة مؤلف ينبغى أن نعطيه حقه من التقدير نظراً لقدرته على توسيع نطاق المسرح الواقعى ، وقد أظهر براعة فى رسم الشخصيات ولم يجاره أحد فى عصره من ناحية قدرته على رصد هفوات الطبيعة الإنسانية .

مسرح المتناقضات : السابقون لبيرانديللو :

هناك موضوع مشترك بين كل هؤلاء المؤلفين من تشيكوف إلى بارى ، وهو أنهم جميعاً مهتمون بالصراع بين الواقع والأحلام ، ويؤكدون الفروق القائمة بين فاعلية الإنسان فى الواقع وما يظنه هو فى نفسه وما يظنه الآخرون بشأنه .

وقد ظهر الاتجاه نحو كشف المتناقضات بشكل واضح فى المدرسة الإيطالية فى التأليف المسرحى وبدأت تظهر فى مختلف المدن الإيطالية وخاصة ، فى البندقية وميلانو وفلورنسا ونابولى وبولونيا وفى جزيرة صقلية ، المسارح ذات اللهجة المحلية .

لويجى بيرانديللو :

بيرانديللو واقعى من الواقعيين الذين يناقشون حقيقة الواقعية نفسها . قد تكون الشخصية بالنسبة لإبسن معقدة ولكنها كانت على كل حال شخصية واحدة ، أما بيرانديللو فهو يفتت الذرة التى هى الإنسان فى هذه الحالة وتكون النتيجة هى التدمير . إنه يقول إن كل منا يظن نفسه إنساناً

واحداً ولكن هذا الفرض غير صحيح فكل منا عدة أناس بقدر الإمكانيات التى تتردد فى جوانبنا . ولا يتسنى لنا إلا معرفة جزء بسيط منها هو على الأرجح أقل هذه الأجزاء فى الأهمية .

المسرح بين مطالب التمثيل المسرحى ومطالب الرمزية :

حاول نيكولايفتش أندرييف ونيكولاى نيكولايفتش أفرينوف أن يحررا المسرح من كابوس الواقعية ، كل بطريقته الخاصة .

وخير طريقة لفهم العمل الذى قام به أندرييف هو اعتباره فى مكان متوسط بين جوركى ومترلنك ، أما أفرينوف فكان ينظر إلى الواقعية باحتقار تام .

طغيان المذاهب الفنية

المذاهب الفنية من أمثال الواقعية والطبيعية والرمزية والمسرحية لعبت دوراً ظاهراً فى عالم المسرح فى خلال السنين الأخيرة للقرن التاسع عشر وأوائل عصرنا الحاضر ، وقد ظهر مزيد منها فيما بعد .

المسرح الشاعرى

وفيه يتمثل إعلاء شأن الكلمة على الحدث بشكل متعمد .

نصيب الإنجليز والإيرلنديين :

أهم من كتب للمسرح من الشعراء هو و . ب . بيتس الإيرلندى ، وعلى الرغم من أن مسرحياته لا يمكن اعتبارها مثالا للبراعة الفنية إلا أن تأثيره كان واسع الانتشار والمثال ضربه فى غاية القوة . كان يسعى فى بداية حياته الفنية لإقامة نوع جديد من المسرحية الرومانتيكية يمتاز بصبغته الغنائية ويجمع بين القوة التى اتسم بها المسرح الرومانتيكى فيما سبق وبين الصفات

التى ترتبط فى الأذهان بالمذهب الرمزى الحديث ، وبين الجو الذى تتميز به المأثورات الشعبية فى بلاد إيرلندة .

ومع تطور بيتس تحول إلى مدارس فنية أخرى فاستفاد من التقاليد التى تولدت مع المسرح فى بلاد الشرق كالهند والصين واليابان .

وفيما عدا بيتس هناك جوردون بطملى الذى ورث تقاليد القرن التاسع عشر ولكنه حاول جهده أن يطوع أسلوباً يأخذ من شكسبير ما فيه من قوة وتحفز ويتلاءم فى الوقت نفسه مع طبيعة الكلام المستخدم فى عصرنا الحاضر، وتكمن قوة بطملى فى امتناعه عن الضرب فى بيداء من الأشكال الرمزية كما فعل بيتس من قبله ، وهو يملك دون شك قدرة على استثارة الإحساس بالظلال وتحويل الغموض إلى ما يبدو كأنه الحقيقة .

وعلى شاكلة هذا الشاعر لا سيل أبركرومى الذى حاول أن يبحث عن إيقاعات موسيقية تتلاءم مع آذاننا فى العصر الحديث وكذلك جون درنكورتر .

الأسلوب البراق ودانزيو :

وتظهر فى أعمال دانزيو الشهوة البهيمية والتعبير الصارخ عن العواطف وعذاب الجسد إلى جانب الرومانتيكية الزاهية .

المسرحية التاريخية الشعرية :

نافس النرويجى هانس . أى . كنك دانزيو من ناحية الألوان الزاهية والعواطف المتأججة ، وكذلك السويدى هالستروم والدانماركى ميخائيليس ، أما المسرح الأيسلندى فيناسبه أكثر الشىء الغريب والشىء الأسطورى والشىء التاريخى .

والذى يهم فى المسرحيات المستلهمة من التاريخ والمأثورات الشعبية ليس جودة مسرحيات بعينها ولكن ما صادفها من نجاح ملحوظ .

جورج برنارد شو والسخرية الهادفة :

بالرغم من التجارب العديدة التى أجريت فى اتجاهات متشعبة ، وبالرغم من جميع أنواع التوتر التراجيدى والكآبة والشعور بالمرارة والزركشة الرومانتيكية إلا أن هناك احتمالا كبيراً فى أن يسجل هذا العصر فى تاريخ المسرح على أنه عصر رجل واحد هو جورج برنارد شو أستاذ فن السخرية .

مسرحية الأفكار :

كان شو يقدم فى المسرحية تلو المسرحية والمقدمة تلو المقدمة تحليلا للشرور والأخطاء فى عصره كما أشار إلى الحلول التى يراها ، ولا ريب أن خشبة المسرح أتاحت له فرصة تحطيم أصنام زائفة عديدة وتنبيه الأذهان إلى أفكار مناهضة للأفكار التقليدية .

وأحسن وصف لمسرح شو هو أنه مسرح الأفكار ، وليس معنى هذا أن فكرة واحدة تفرض وجودها على الحركة فى المسرحية كلها كما هو الحال عند بريو ، ولكننا فى الغالب نجد أن شو يمتلك القوة العليا الفريدة فى نوعها لإكساب أكثر الأفكار تنوعاً صفة إنسانية . إن شخصياته ما هى إلا تجسيم لمفاهيم ذهنية ومسرحياته تعبر عن تلاعب لا يتوقف بالأفكار .

ملهاة الهزل :

يبدو هذا التعبير وصفاً بارعاً لمساهمة شو العجيبة فى المسرح ، وتدلنا التسمية على أن مسرح شو هذا امتداد طبيعى لتطور المسرح فى القرن التاسع عشر الذى كان يحفل كثيراً بالقوالب المسرحية التى لاتهتم بالشخصيات الحية .

المسرحية بين الحربين العالميتين :

تعرض العقد الثانى من القرن الحالى لضربة قاصمة عندما نشبت الحرب العالمية الأولى ، وكان من نتيجة هذا أن توقفت حركات عديدة فى الميدان المسرحى فى الفترة السابقة على عام ١٩١٤ والأعوام التى أعقبت عام ١٩١٨.

إن الفترة ما بين عام ١٩٢٠ وعام ١٩٤٠ تعرض لنا صوراً من التناقض الظاهرى وربما كان هذا نتيجة لتنوع الجهود التى بذلت أثناءها ومن بينها تلك الصورة التى جاءت بها نتيجة للتجارب العديدة فى ميدان الأشكال المسرحية الجديدة واستمرار وجود ذلك المسرح الذى كان يميز فترة عام ١٨٨٠.

دكتور شوقى السكرى

الفصل الرابع
مسرحيات الأفكار فى فرنسا

كان الحال فى فرنسا على النقيض مما هو عليه فى ألمانيا فى تلك السنين ، فالمسرح الألمانى جدير بالاهتمام لأنه اجتذب إليه عدداً من الكتاب ذوى الشخصية البارزة ، أما فى باريس فليس هناك كاتب واحد يستحق أن يذكر حتى إلى جانب هاوبتمان ـ دع فكر إبسن وسترندبرج ـ ولكن المسرح الفرنسى فى ذلك الوقت انفرد قطعاً بمكانة هامة بسبب الجهود الجماعية لمجموعة من الكتاب ظهروا فى نهاية القرن التاسع عشر ، وعلى الرغم من أنهم لم ينتظموا جميعاً تحت لواء واحد إلا أنهم عبروا عن مثل مشتركة ، وساعد كل منهم بطريقته الخاصة فى تطور مسرحية الأفكار التى رسم خطوطها الرئيسية أوجييه ودوماس الصغير .

الثالوث الخالد :

عندما نشر جورج دى بورتو ريتش George de porto - Riche بعضاً من مسرحياته فى مجلد واحد جعل عنوانها العام (مسرح الحب) وهذا يدلنا على إحدى الخصائص المميزة لجزء كبير على الأقل من المسرجيات التى كانت معروضة على مسرح باريس فى أواخر القرن التاسع عشر ، فقد كانت المشكلة التى يتناولها المؤلف المسرحى على الدوام مشكلة الزوجة والخليلة .

وكان منظر الثالوث الخالد هو الذى يطغى على خشبة المسرح وكا
مصدر قوة وضعف على السواء أما الضعف فناشىء عن الحصر والتذ
وأما القوة فلإفساح المجال لدراسة عدد من الشخصيات الدقيقة ولذ
المواقف العاطفية بمهارة .

ولا يبارى بورتو ريتش فى هذا الميدان . كان شاعراً فى الأصل
كانت تطغى عليه فكرة الغرام الذى لا يقف فى سبيله شىء . والحـ
مسرحياته بمثابة ضوء الشمس المنعش والعاصفة المقبضة على السـ
ولعل أولى هذه المسرحيات بالإهتمام مسرحيته (حظ فرانسواز) hance
de Francoise ١٨٨٩ التى تدور حول زوجة تصفح عن زوجها
خانها فتنقذه بهذا من إحتمال الموت فى مبارزة . أما أبعد مسرحياته أثر
بلا جدال مسرحيته (الزوجة الوالهة) L'Amoureus ١٨٩١ . ومسـ
(الرجل العجوز) Le vieil homme أدق مسرحياته من الناحية الفـ
وفى جميع مسرحياته تجد امرأة يستحوذ عليها الهيام حتى يقودها إلى التهلـ
أو تختار دنيا العواطف وتقيم فيها بملء رضاها . وكثيراً ما يقرن المؤلفـ
الهيام باهتمامات أخرى كما يفعل مثلا فى مسرحيته (الزوجة الوالهة)
تطغى فيها البطلة على جميع المناظر الموجودة فى المسرحية كما ترى فى شـ
جرمين زوجة الدكتور إتين فريود الذى يكبرها كثيراً والذى يتوق
مغامرات الشباب إلى الهدوء والاستقرار لكى يعمل فى دفء النار المشـ
بمنزله ، ولكنه يفجع فى أمنياته التى كان يتعلل بها وتتقاضاه زوجته مـ
كثيرة ، فلا يستطيع المضى فى دراساته ، ثم يضطر إلى قطع الروابط
تربطه بزملائه ويتعقد الموقف إلى درجة لا تحتمل فيدفعها عامداً إلى أحـ
صديقه باسكال ـ وفى النهاية يجد نفسه ، بعد أن أقرت له صراحة بخيان
مدفوعاً إلى الإبقاء عليها بدافع الإغراء الجنسى ، وفى هذه النهاية التـ

نتوقعها نجد التعبير الكامل عن روح السخرية عند بورتو ريتش ، ذلك المؤلف المسرحى الذى تهمه دخائل النفوس فى المقام الأول لا المؤامرات والألاعيب المسرحية فى حد ذاتها ، ومن هنا أفرغ مسرحياته أساساً فى قالب مناقشات ، لكن مقدرته فى التأليف المسرحى تكمن كذلك فى ذلك التلاعب الماهر الدقيق المتواصل بالألفاظ .

هذا الاهتمام بالحوار وتجنب الحركة الجسمانية العنيفة هو الذى يميز أيضاً مسرحيات موريس دوناى Maurice Donnay ولكن له باعاً أطول واهتمامات أوسع ، فبينما يقف بورتو ريتش مرتبكاً أمام الانفعالات التى يرصدها ويصورها يكشف لنا دوناى عن مقدرة حكيمة على تحمل المكاره مبتسما . والبيئة التى يتعرض لها تكاد تكون واحدة ، ولكن يلاحظ أنه بينما يعمد بورتو ريتش إلى تسليط الأضواء على شخصية واحدة أو اثنتين يقدم لنا دوناى قطعة منتزعة من صميم الحياة معروضة بعناية كأننا إزاءها أمام مجموعة من التماثيل الصغيرة من صنع درسدن ، ونكاد نرى فى عينيه بريق الفكاهة الساخرة ولكنه يلتزم القصد والاعتراف على غرار الإغريق القدماء ، مما يحول بينه وبين الدخول فى نطاق الهستريا أو الاختلال العقلى .

ومن الحقائق التى لا تخلو من طرافة أن أولى مسرحياته عبارة عن تحوير حديث لمسرحية ليزستراتا Lysistrata سنة ١٨٩٣ بما يتلاءم مع روح عصره . واختياره لشخصية (صاحبة بنسيون) La Patronne سنة ١٩٠٨ يدلنا على نوع اهتمامه ، إذ تتيح لنا حياة البنسيون فرصة لشغل المسرح بشخصيات عديدة كما أنها تتيح لنا فرصة التعبير بشكل مادى ملموس عن فلسفته الخاصة فى الحب . والحب فى نظره شىء لذيذ ، ولكن إذا ثبتت خيانة المحبوب فلا داعى لإفساد الحياة أو التمادى فى التمسك بمظاهر بطولية لا جدوى منها . وهذا هو الموضوع الرئيسى لمسرحيته (العشاق) Amants

سنة ١٨٩٦ التى لفتت أنظار الجمهور إلى دوناى لأول مرة ، وهى دراسة لشخصية شاب اسمه فيتاى وفتاة اسمها كلودين روزاى ، هام أحدهما بالآخر واستغرق فى نشوة جارفة ، ثم حالت بينهما وبين الزواج ظروف خارجية . ولو قدر لهذا الموضوع أن يقع فى يد غيره من المؤلفين لصوره فى صورة المأساة ، ولكن دوناى كما رأينا يسمح للعاشقين أن ينفصلا فى هدوء ورباطة جأش وأن يتزوج كل منهما شخصاً آخر . وقد أتبع المؤلف هذه المسرحية بسلسلة تجرى كلها على هذا النمط كمسرحية (القلب المعذب) La doulaireuse ومسرحية (المرأة المتحررة) L'Alfranchie سنة ١٨٩٨ التى يفصح فيها أحد الفلاسفة عن رأيه فى ضرورة الإبقاء على النساء فى دنيا العواطف فهو عالمهن الذى ينتمين إليه والبعد عن دنيا العقل ، ومسرحيته (جورجيت لوموني Georgette Loemeunier) سنة ١٨٩٨ التى نجد فيها تعديلا طفيفاً فى الموضوع الذى عالجه من قبل بورتو ريتش فى مسرحيته (حظ فرانسواز) La Chance de Francois، ومسرحيته (السيل) Le For-rent سنة ١٨٩٩ وحظها من النجاح أقل لأن المؤلف ما زال بقصة الخيانة التى يؤثرها حتى انتهى بها إلى نهاية فاجعة تجلى فيها قصوره وعجزه ، وفى سنة ١٩٠٢ ظهرت له أحسن آثاره دون منازع وهى مسرحيته (الخطر الآخر) L'autric Danger وذلك هو الذى يتمثل فى قصته كلير جادان التى يئست آخر الأمر من زوج جبان مسف ساقط الهمة فالتمست فى حب فريدير طريقاً إلى متعة جديدة فى الحياة ، ولكنها تصدم حين ترى ابنتها (مادلين) ذلك الرجل وتفضى إليها بحبها الغامر له فتضطر الأم إلى التخلى لإبنتها عن الرجل الذى كان يعينها على الحياة مؤثرة على نفسها سعادة ابنتها . ويتضح فى هذه المسرحية موقف دوناى من مشاكل الحياة ، فالسعادة فى نظره لا تدوم على الرغم من أنها أثمن ما يحرص عليه الإنسان ، والحكيم من اقتنص المتعة

حين تسنح ولم يجزع عليها إذا ولت . وهكذا نجد أن دوناى إن لم يكن عبقرية ممتازة فهو يتمتع بميزة خاصة فى عرضه للمشاعر المختلطة ودعوته إلى ضرورة الإذعان لما لا حيلة فيه ـ وهذا هو الذى يطبع بطابعه الخاص كل آثار هذا المؤلف المسرحى .

وقد اختار معه جول لومتر Jules Lemaitre ، وهو رجل لا يفترق عنه كثيراً فى اتزانه وقوة ملاحظته واستعداده للإذعان فى سخرية لكل تقلبات الأيام ، كى يشترك معه فى كتابة مسرحيته (زواج تليماك) Le Mariage de Télémaque سنة ١٩١٠ وقد عمد هذا الأخير بعد بداية ليست موفقة تماماً فى مسرحيته (المرأة المتمردة) Révoltée ١٨٨٩ إلى كتابة مسرحية محكمة تليق به تعبر عن واقع الحياة وتبلغ النجاح على المسرح بما تتميز به من مهارة فائقة فى رسم الشخصيات والكشف عما يتنازعها من دوافع ، ونعنى بها مسرحيته (النائب لفو) Le députt Léveau سنة ١٨٩٠ ـ أما مسرحيته (الزواج الأبيض) Mariage blanc سنة ١٨٩١ فتحكى قصة عجيبة فيها كثير من الافتعال حول فتاة مصابة بذات الرئة على وشك الزواج من رجل متهتك عربيد ، وتلقى هذه الفتاة حتفها حين تراه وهو يتودد إلى أختها فى الرضاع . وتتناول مسرحيته الأخرى (السن الصعبة) L'age diffcile مشاكل الكهولة ، كما أنها تتعرض فى شىء من السخرية للمرأة (الجديدة) الجذابة التى يدرك زوجها قيمة ما توفره له من مزايا فيشجعها ذلك على المضى فى طريق حافلة بالمغامرات .

وأما مسرحيته (العفو) Le pardon سنة ١٨٩٥ فتحاول إدخال تعديل جديد على الثالوث الخالد فنرى سوزان زوجة جورج تتسلى فى غيبة زوجها ، الذى يتطلب منه عمله أن يبتعد طويلا عن منزله ، بتضييع الوقت فى حبك المؤامرات . ويتصرف جورج التصرف التقليدى المعروف فيطردها من بيته ،

ويبث همومه لصديقة له اسمها تيريز تزوجت ، وتحاول أن تخفف من غضبه وتقنعه بالصفح عن زوجته ، ويحدث فعلا تقارب بينهما ينتهى بالنهاية المحتومة ويتحقق الصفح الذى أصبح فى منتهى السهولة ، لأن جورج أدرك أنه أخطأ فى حقها كما أخطأت هى فى حقه . وتنتهى التمثيلية وقد اتفقا على أن يبدآ حياتهما على أساس جديد . وعنصر السخرية ظاهر فى مسرحيته (مساعدة التدليك) La massiére سنة ١٩٠٥ التى تعارض فيها أم فى زواج ابنها من فتاة مخطوبة لمساعد زوجها الفنان ولكنها لا تلبث أن توافق جين عندما تقف بنفسها على ميله لها .

ولوميتر ممتاز كناقد ولكن لم تتح له العبقرية المسرحية التى أتيحت لدوناى، ولكن من الواجب علينا أن نعترف بوجود ومضات من المقدرة المسرحية على الأقل فى مسرحياته . لقد كان فى نظرته للحياة رحابة ، كما أن إدراكه للحقائق النفسية ليس بالقليل .

إختفاء روح المرح :

عشرات من المسرحيات صدرت عن مؤلفين متعددين ، سنتعرض لبعضهم فيما بعد ، كانت تدور حول هذه الموضوعات الخاصة بالحب ، وكان اللون الغالب على مناظرها يكاد يكون دائماً لون الحزن الذى يستبد بألباب العقلاء أكثر منه لون المرح الذى يرتع فيه الشباب الناعم البال . وإلى جانب هذا كان هناك تيار آخر من التفكير تناول التقلبات التى تتم فى محيط المجتمع كما يتناول حياة رجال ونساء خارت عزائمهم وانفض الناس من حولهم فاندفعوا فى سبيل تحصيل اللذة .

وفى أعمال فرانسوا دى كوريل Francois de Curel ، وهو مؤلف يبذ فى مواهبه أولئك المؤلفين الذين تناولناهم من قبل ، نجد نزعة حزينة لاسترجاع

الماضى وحسرة على تدهور الثقافة القديمة ، وقد كان ظهوره على المسرح المعروف باسم المسرح الحر حدثاً عجيباً ، إذ تمكن المؤلف الشاب أن يقدم للمسرح تمثيليتين قويتين من النوع الرفيع هما (عكس القديسة) L'envers d'une sainte و (الحفريات) فى سنة واحدة (١٨٩٢) مما يدل بوضوح على أنه لم يكن بالرجل ذى المواهب العادية . وتتناول المسرحية الأولى قصة عجيبة هى قصة امرأة هجرها حبيبها فدفعتها الغيرة إلى محاولة القضاء على زوجته الشابة ، وإذا هى تدخل الدير لتعيش فيه سنوات طويلة تكتشف بعدها أن حبيبها السابق مات فتغادر الدير إلى العالم الخارجى وتحاول أن تسرق من تلك الزوجة ابنتها الأثيرة ولكنها تفجع حين تعلم بالوداع الرقيق الذى ودعها به الزوج الراحل قبل موته فتتحرك فيها العاطفة وتغفل أمر الانتقام ويرحب بها الدير مرة أخرى . وهذا العرض السريع للحبكة الفنية مجحف بالمهارة النفسية التى أظهرها المؤلف فى رسمه لشخصية البطلة مما أسبغ على الموضوع طرافة وجدة .

وهذه المسرحية تجعل التركيز كله على التحليل النفسانى . أما مسرحيته (الحفريات) Les fossiles فتتناول إل جانب موضوع الحب تدهور الطبقة الأرستقراطية التى ينتمى إليها كوريل . المنظر قصر من قصور الريف يملكه دوق شانتينل ويعيش فيه مع زوجته الدوقة وطفليه روبرت وكلير . والحياة فى القصر يكتنفها ظل ثقيل الوطأة فوريث الدوق مهدد بالموت بذات الرئة وعندما تقترب منه المنية يطلب من خليلته هيلين فاتران أن تتفضل بالحضور إليه ، وتعارض كلير فى ذلك الطلب ولكن الأم أميل إلى الترحيب بهذا الاقتراح ، وخاصة لأن الشك كان يساورها من قبل فى قيام صلة بين زوجها وبين هذه الفتاة ، وهى تشعر بالارتياح عندما تتحقق بنفسها من أن مخاوفها قائمة على غير أساس . وتصل هيلين إلى البيت وينكشف أنها أنجبت ولدا

فيجرى التفكير فى تدبير زواج شرعى حتى يمكن الاحتفاظ لهذا البيت القديم بتقاليده . وتتابع المناظر بعد ذلك ويخرج منها شرف الأسرة مخدوشاً بعض الشىء ، ويعترف الدوق لروبرت أن هيلين ليست إلا خليلته هو فى حقيقة الأمر ، وعندما يتحقق المريض المصدور من ذلك يقول : (فلننس أنفسنا الآن ولننقذ الصغير هنرى . إنه هو العائلة. ضعوا هذا نصب أعينكم) ثم يموت بعدها وتتعاهد هيلين وكلير على العناية بالإبن حتى (يصبح أولا رجلا شريفاً)، ثم يصبح ما هو خير من هذا قادراً على الموت فى سبيل فكرة .

وموضوع الطفل هذا ، وطول الفواصل المسرحية فى رواية (عكس القديسة) يظهران مرة أخرى فى مسرحيته (الضيقة) L'invitée سنة ١٨٩٣ التى تترك فيها امرأة بيتها عندما يصل إلى علمها اتصال زوجها بنسوة أخريات ، ولكنها تعود إليه بعد عشرين سنة لتحمى أولادها من تأثيره الفتاك عليهم وتتجلى قدرة كوريل على كتابة مناظر الملهاة الصاخبة فى مسرحيته (الحب يدفع إلى الزينة) L'amour brodi سنة ١٨٩٣ حيث تتظاهر فيها أرملة وعشيقها بمختلف أنواع التظاهر حتى يتحقق لكل منهما ما يريده وهو الزواج . وهذا الطابع النفسى هو الذى يطبع مسرحية متأخرة كثيراً من مسرحياته هى مسرحية (ملهاة العبقرية)L'acomédie de genie سنة ١٩١٨ حيث يتحول شاب حديث السن فجأة إلى كاتب مسرحى مشهور حين يرى ممثلة تقوم بالتمرن على أداء دورها من خلال نافذة مفتوحة فيظن أنها تدعوه بحركاتها إلى دخول شقتها . وفى مسرحيته « الراقصة » La figuranté ١٨٩٦ نجد موقفاً مسرحياً مفروض فيه السخرية لا ينقذه من الانحدار العاطفى الرخيص إلا براعة أسلوب المؤلف ولكن حتى هذا لا ينجيه من آثار الافتعال . وإذا لم يقدر لهذه المسرحية نجاح فإن النجاح

الكامل كان من نصيب مسرحية أخرى هى (وجبة الأسد)Le répas du lion ١٨٩٨ ولعل السبب لا يرجع إلى فخامة الأسلوب بقدر سلامته واحتفاظه بمزيته الخاصة ، ففى هذه المسرحية نجد الجو الذى لاحظناه فى مسرحية الحفريات يتخذ جواً ينعدم فيه الحب ولكن يقتضى من المؤلف الدخول فى جو مسرحيات المشاكل الاجتماعية وبطل المسرحية جان دى ميرمون فتى أرستقراطى يخيل إليه في نوبة من نوبات السرحان أنه قتل عاملا مخموراً ويدفعه الشعور بالذنب إلى وقف حياته على إصلاح أحوال الطبقة الكادحة بأن يبدأ حياته السياسية اشتراكياً مسيحياً ثم يصبح ثورياً ، وينتهى به الأمر ، وياللسخرية ، إلى أن يصبح مالكاً لمصنع كبير معللا نفسه بنظرية تقول إنه لا سبيل إلى مساعدة العمال إلا بالتوسيع فى التصنيع . وتأتى بعد هذه المسرحية مسرحيته (الصنم الجديد) La Nouvelle Idole ١٨٩٩ التى اختار فيها المؤلف بطلا صناعته الاشتغال بالعلم واسمه ـ الدكتور دونا ـ يسعى جاهداً عن طريق الكشف عما يدور فى ذهن الإنسان من صراع بين فكرة إنكار وجود الله استناداً إلى العلم، والإصرار على المضى فى الاعتقاد بوجود كائن مقدس، ويدلل بهذا على تعطش الروح الإنسانية للبحث . وتتلخص الحبكة القصصية فى أن هناك طبيباً يحقن بحقنة سرطان فتاة ظنها خطأ تشكو من السل ، ومن المناظر التى ليست بذات تأثير قليل فى المسرحية منظر الفريسة بعد أن ظهرت لها الحقيقة وهى تتقبل التضحية من أجل الإنسانية ولا يقل عن هذا المنظر فى دراسته لشخصية البطلة فى مسرحية (الفتاة المتوحشة) La Fille Sauvage ١٩٠٢ وقد تنازعتها الروح الحيوانية من جهة والنزعة الصوفية من جهة أخرى .

تتدخل النزعة الرمزية على الدوام فى كل هذه المسرحيات ، ولو أن الرمزية هنا من نوع معين، فعندما يجنح إبسن أو هوفمان إلى استعمال الرموز فى

المسرحية فلا مجال للشك فى أنها رموز . أما فى فن كوريل فإننا نجد من العناصر المحيرة جداً ذلك الجو الذى هو وسط بين الظلام والنور والذى سيطر على مناظر مسرحياته وشخصياتها ويجعلنا فى شك دائم حول المستوى الموجود وعما إذا كان هو مستوى الواقع الموضوعى أو هى الرموز، ونرى هذا فى مسرحية الفتاة المتوحشة كما نراه فى مسرحية (الرقص أمام المرآة) La dance devant la miroire ١٩١٤ ومسرحية (نشوة الحكيم) L'ivriesse du sage ومسرحية (الأرض المشاع) ١٩٢٢ ومسرحية (العاصفة الغامضة) ١٩٢٧ وربما كان أهم هذه المسرحيات المتأخرة مسرحية (الرقص أمام المرآة) التى تكاد تعد رائدة للمسرحيات النفسانية التى سترد فيها بعد . وهى مسرحية رجل وامرأة يقعان فى الحب ولكن تعذبهما الشكوك ويقدم الرجل على الانتحار فى اللحظة التى يرى فيها فى عينى المرأة إخلاصاً حقيقياً له ، وهو يؤثر الموت فى لحظة السرور الذى لاتشوبه شائبة على الانحدار مرة أخرى إلى جحيم الشك الذى يعذب روحه .

وهناك صفة داخلية غريبة تميز العمل الأدبى لكوريل يقترن بها نوع من التحرز والاحتراس . فهو يترفع عن استجداء التصفيق عن طريق استخدام الحوادث المثيرة كما أنه لا يعير التقاليد المسرحية المعمول بها أى اهتمام مما يجعل مسرحياته أقل نصيباً من التصفيق عن سواها ، ولكن لا شك فى أن تأثيره كان قوياً على أولئك الذين حاولوا أن يطوروا مسرح الواقع النفسى فى القرن العشرين .

ويذكر مع كوريل بصفة خاصة هنرى لافدان Henry Lavedan ولو أنه يختلف عنه كثيراً فى وجهة النظر . والموضوعات التى يختارانها فيها تماثل سطحى ولكن يتبين عند التعمق فى البحث أن مسرحيات كوريل دراسات

نفسانية دقيقة بينما نجد مسرحيات لافدان مجرد صور تخطيطية سطحية مرسومة بمهارة . ويتضح عند مقارنة الرجلين ذلك الفرق الكائن بين الفنان (مهما صغرت قيمته) والصانع الماهر . وليس معنى هذا أن مسرحيات لافدان خالية من الشخصيات ـ ولكنها لا تملك ذلك اللهيب المتوهج الذى يلقى ضوءه على كثير من مناظر كوريل والتى بدونه تصبح باهتة لامعنى لها .

ويعمد لافدان فى مسرحيته (أمير أوريك) Le prince d'Ayric ١٨٩٢ ومسرحيته (الأقرين النبيلين) Le deux noblesses ١٨٩٤ إلى استعراض حياة الطبقة الأرستقراطية كما فعل كوريل من قبله وربما لا يظهر الفرق بين الرجلين على أشده فى الطريقة التى يتبعها كل منهما . فمسرحيات لافدان مبنية بإحكام وهو مدين لأوجيه فى هذا الصدد مما يجعله من أتباع التقاليد المسرحية التى رسمها سكريب وتتناول أولى هاتين المسرحيتين حياة شاب أرستقراطى يبدد أمواله فى المقامرة حتى يشرف على حافة الإفلاس التام فلا تنقذه منه إلا أمه التى يؤكد لنا المؤلف أنها لم تولد من عائلة أرستقراطية ، ولكنها من أسرة بورجوازية كريمة . أما فى المسرحية الثانية فيطلعنا المؤلف على ما يجرى لآل أوريك حين توضع مصائرهم فى يدى رجل منهم ينجح فى التجارة وينشر اسم العائلة فى المحيط الشعبى .

وقد وجد لافدان فى مسرحيته (المبتذلون) Les viveurs ١٨٩٥ مجالا لعمل شىء يتقنه . فإنه حين يحاول التفلسف وتقديم المشاكل يعوزه التوفيق ولكنه حين يلقى بنظرته الثاقبة على جماهير باريس المتعشقة للذة فى اندفاعها وقلقها ، ويصف مؤامراتها الدنيئة وضحكها الرقيع الذى لا مرح فيه ، والكآبة التى تخيم على نفوسهم فإنما يخوض فى موضوع يحسنه ، وقد راجت المسرحية بين المعاصرين الذين شاهدوا على المسرح مناظر واقعية

تمثل أحدث أزياء السيدات والأستوديو والمطعم المعروف فى باريس ممثلا تمثيلا صحيحاً .

ومحاولته فى مسرحيته (كاترين)Cathérine ١٨٩٨ لإظهار الفرق بين أخلاق الطبقة الأرستقراطية وأخلاق الطبقة الوسطى ليست بذات قيمة كبيرة ، ولكنه حين يتقدم فى الفن المسرحى بعد مسرحيته (المبتذلون) ليكتب آخر بدعة Le nouveau jeu ١٨٩٨ ومسرحيته (الأشيب الفاسق) Le vieux marcheur ١٨٩٥ ومسرحيته تذوق الرذائل Le gout de vice ١٩١١ فإنه يظهر نبوغاً فردياً . وأولى هذه المسرحيات وآخرها يبينان موقفه الذى يتميز به . ويتعين على الرجال والنساء فى المجتمع الذى يصوره أن يدعوا الرذائل لينسب إليهم الظرف . فهو يصور لنا فى مسرحيته (البدعة الجديدة) رجالا ونساء يجارون مجتمعهم فى النظرة إلى الزواج كشىء يسهل الإقدام عليه والخروج منه . ومن الشخصيات فى مسرحيته تذوق الرذيلة شخصية فتاة اسمها ميريت تتظاهر بالمجون شأن المجموعة التى تنتمى لها وشخصية رجل اسمه لورتاى يكتب قصصاً أقرب إلى التبذل . ويقع الإثنان فى الحب ثم يكتشف كل منهما بالتدريج أن صاحبه ليس شريراً فى حقيقة الأمر وأنه لا يجد أدنى لذة فى الشرور التى يتحدث عنها بكل تلك الطلاقة وليس تذوقهما للحديث عن الشرور إلا مجرد مظهر تفرضه عليهما الظروف الاجتماعية المحيطة بهما .

مسرحية الأفكار :

هناك هدف أخلاقى واضح فى أعمال لافدان ولكنه يأتى فى المقام الثانى بعد المناظر المثيرة ، وواضح فى كتابات المؤلفين الذين ذكرناهم حرصهم على التعرض للمشاكل ، ولكن هذه المشاكل تأتى فى المقام الثانى بعد رسم الشخصيات ، وهناك أيضاً من المؤلفين من اعتبروا الفكرة أو النظرة

الاجتماعية أهم بكثير من حبك المؤامرات بين الشخصيات أو الخوض فى التحليل النفسى .

ومن هؤلاء بول هرفيو Paul Hervieu وهو مؤلف متميز بعض الشيء أباح لنفسه أن يتحكم حبه للتحليل الذهنى فى حبكته للمسرحية وعرضه للشخصيات وقد تمكن هرفيو ، على الرغم من هذا ، من إنتاج مسرحيات لها قيمة ، بل تمتاز بالحرارة مما يدلنا على أنه شخص موهوب حقاً تكمن مواهبه خلف مظهر جامد لا حياة فيه . والمشاكل التى تعرض لها محدودة ولكن فيها تنوعاً ، محدودة لأنه قصر نفسه بالكلية تقريباً على محيط إجتماعى معين ولكنه يعمد إلى التنويع فى كل ما يمس هذا المجتمع . فالهدف الذى يرمى إليه فى مسرحيته (الكلمات تبقى) Les Paroles Restent ١٨٩٢ هو بيان أن الخوض فى سيرة الناس مهما كان الدافع إليه بريئاً له قوة هدامة : فقد تكون الكلمات التى تجرى على طرف اللسان تافهة ، مجرد نفثة فى الهواء ، ولكنها قد تؤدى إلى القتل فى مناسبات معينة . أما مسرحيته التالية (الكماشة) Les Tenailles ١٨٩٥ وهى أولى مسرحياته الناجحة فتبين ترتيبه للحبكة المسرحية فى ذهنه وهو ما يتميز به فى فنه المسرحى وتقع هذه المسرحية فى قسمين متوازنين تماماً . هناك امرأة معذبة فى زواجها تطلب الطلاق ولا تجاب إليه فتوفق إلى عشيق. هذا موضوع القسم الأول . أما فى القسم الثانى فإن الزوج يغير من رأيه لعدة أسباب ويقترح عليها أن يتم انفصالهما بالطريق القانونى ولكن الزوجة ترفض مشيئته هذه من أجل طفلها الذى تشاء المقادير الساخرة ألا يكون طفلها من زوجها بل طفلها من عشيقها. وموضوع الطلاق هذا يتناوله المؤلف فى مسرحيته (القانون الرجل) La Loi de l'homme ١٨٩٧ حيث تضطر امرأة إلى التضحية بنفسها فى سبيل ابنتها ، فإن لودى راجيه تكتشف أن لزوجها علاقة غير مشروعة

بصديقتها مدام دورسيو وتكتشف بعد ذلك أن ابنتها إيزابل وقعت فى غرام ابن هذه السيدة فتحاول والحالة هذه أن تقضى على مشروع الزواج بفضح العلاقة القائمة بين زوجها ومدام دورسيو ولكن مسيو دورسيو يتقى سخط المجتمع عليه بالإصرار على السكوت التام وهكذا يتغلب على هذه المرأة بالقانون الذى وضعه الرجل .

ويغير هرفيه من اتجاهه المسرحى فى مسرحيته (المعضلة) L'enigme ١٩٠١ إذ ينحو نحو بيرانديللو ولكنه فى مسرحيته (الشعلة تلقف) La cours du flambeau يعود مرة أخرى إلى نفس المشكلة التى أثرت عليه فيما يبدو تأثيراً عميقاً والتى تناولها من قبل فى (الكماشة) و (قانون الرجل) ، وقد كتب مسرحية (المعضلة) أساساً ليثبت أنه كلما تعاقبت الأجيال جيلا بعد جيل كان ذلك دائماً على حساب الآباء الذين يضحون بمصالحهم فى سبيل الشبان بينما يقبل الشبان هذه التضحيات فى أغلب الأحوال كحق لهم. والشخصية الرئيسية هى شخصية سافين ريفل وهى أم لإبنة وحيدة هى مارى جان . وتدع سافين فكرة الزواج ثانية ثم تبدى استعداداً لإنقاذ ابنتها وزوجها من كارثة مالية ، وينتهى بها الأمر إلى أن تسمح لأمها أن تموت كى تحقق سعادة ابنتها مارى جان وطبيعى أن يحاول المؤلف إخفاء الصيغة الآلية لموضوعه بكل وسيلة ممكنة ولكن ليس هناك ما يحجب الحقيقة الواضحة وهى أن المسرحية لا تستند إلى فكرة خيالية معينة فى الذهن ولكن إلى الرغبة فى إثبات موضوع معين .

إن مشكلة الطلاق حين تحل ببيت فيه أطفال تستحوذ على اهتمام فى المسرحية القوية نسبياً التى سماها (المتاهة) Le dédale ١٩٠٣ ويظهر الثالوث الأبوى فى مسرحية (اليقظة) Le reveil ١٩٠٥ ، كما أنه يقدم لنا

شخصية الزوجة الآثمة فى مسرحيته (إعرف نفسك) Connaistoi ١٩٠٩ حيث يعطى لهذا الموضوع المطروق نزعة ساخرة حين يقارن بين نصيحة الرجل العسكرى لصديق له حول ضرورة الإلتزام بما يقتضيه الشرف بينما يبدى هو تساهلا معقولا يمليه الإدراك السليم حين يواجه نفس الظروف ، ونجد فى كل هذه المسرحيات وضعاً معيناً تتنازع فيه التقاليد الاجتماعية من ناحية والشعور الطبيعى للإنسان من ناحية أخرى والمحور الرئيسى الذى يدور حوله كل ما يحدث فى المسرحية عبارة عن مشكلة ذهنية أساسية .

إن الذى ينقص هرفيه بصفة خاصة قلة التنويع . فالأسلوب واحد فى جميع المناظر ، ولذلك نجد أنه على الرغم من شعورنا بأن المؤلف يمتاز بشىء من القوة فالشعور الذى يتملكنا هو شعور بالملل من جريان الفكرة والكلام على نسق واحد وينسحب هذا الحكم أيضاً على هنرى بك Henry Becque وإن كانت مسرحياته تكتنفها سخرية مريرة معينة عجيبة .

وبينما يحتفظ هرفيه بهدوئه فى مواجهة المشاكل . يجنح بك إلى التأفف والغضب والإشمئزاز ، وتضطرم فى مناظره كلها نار سوداء حالكة . وصحيح أن النجاح لا يلزمه إلا نادراً فى المسرحيات التى تعطى تأثيراً موحداً منتظماً ولكنه فى مسرحيته (الغبران) Les courbeaux ١٨٨٢ و (الباريسية) La Parisienne ١٨٨٥ يتفوق على أية مسرحية كتبها هرفيه . ولا نستطيع البت فيما إذا كان « بك » على دراية بمسرحية جونسون المسماة فلبونى . والحقيقة أن مسرحية الجوارح تتخذ شكلا أقرب إلى هذه الملهاة الساخرة فى عرضها لمشاكل الطبقة البورجوازية بشكل طبيعى . والبيت الذى يطالعنا فى المسرحية بيت رجل دائب العمل اسمه فنيرون يموت فجأة ويترك زوجته وبناته الثلاث جوديث ومارى وبلانش تحت رحمة الجوارح وعلى رأسهم شريكه فى التجارة تيسييه .

ويتحرى « بك » منتهى الصدق فى نقله عن الواقع الدنىء حين يعرض المناظر واحداً تلو الآخر ، وهى تتعاقب فى تصوير المصير الذى يحل بهذه العائلة التى كانت ترفرف عليها السعادة : وتتحطم حياة هؤلاء البنات اللواتى لم يعد لهن حول ولا طول وتضطر مارى فى النهاية وهى أصرحهن وأكثرهن يقظة إلى الزواج من تيسييه الكريه حتى تتحول إلى الجوارح الأخرى ويطردها وتنجو هى بالقليل الذى تبقى لها . ومثل هذا الجو المعتم هو الذى يسود مسرحيته (الباريسية) التى تقدم لنا فى شىء غير قليل من حرارة السخرية الحقيقية ذات الأثر الفعال ، صورة لما يظنه « بك » مقومات الباريسية الحقيقية ، التى تثير الاحترام التام ولكنها ضعيفة فى عزمها وفعلها بشكل صارخ .

هذه المجموعة من المؤلفين المسرحيين هو أكثرهم تطرفاً . فقد شهدت فرنسا فى شخص يوجين بريبو Eugene Bueur مؤلفاً دفع مسرحية الأفكار إلى نهايتها المحتومة وحول المسرح إلى منصة يعتليها المصلح الاجتماعى .

وأصبح فى رأى برنارد شو الذى تولى نشر ثلاث مسرحيات مترجمة له « هو بعد موت إبسن للشخص الذى واجه أوروبا بوصفه أهم مؤلف للمسرح فى غربى روسيا » وهذه دعوى عريضة يصعب أن نتقبلها إذا اعتبرنا المسرح مكاناً لإظهار البراعة الفنية وليس مجرد وسيلة لعرض الأفكار : صحيح أن بريبو يملك الصفات الضرورية لوضع قصة من القصص فى القالب المسرحى ولكنه دون شك حصر اهتماماته الحقيقية وجعل مصدر كل احترام لأى من كتاباته قائماً على جرأته فى عرض المشاكل العامة عرضاً حياً ومشاكله أوسع من المشاكل التى اتخذه هرفيه ورفاقه موضوعاً لهم . ولكن المشكلة فى أن هذه المشاكل حتى ولو اتسمت بالجرأة تعالج على طريقة المراهقين وتبدو مسرحياته أشبه بالمقالات النارية التى تقدم لنيل الجوائز من جانب طلبة

الجامعة ذوى النزعات الثورية حين يتصدون لشطط الحضارة فى عصرهم .
فهو يتناول موضوعاته واحداً تلو الآخر فى حماسة مثيرة كما لو كان همه الوحيد الكشف عن أكبر عدد ممكن من أخطاء الحياة التى حوله ، وقد استطاع بعد سلسلة من المجهودات الفجة أن يستحوذ على الاهتمام بمسرحيته (بلانشت) Blanchette فى سنة ١٨٩٢ التى مثلت على المسرح الحر وكان الغرض منها ـ إظهار الصعوبات التى تنشأ عن التوسع فى تعليم البنات .

وفى مسرحية (فاعلى الخير) Les bienfaiteurs ١٨٩٦ يتصدى للهجوم على فكرة التصدق على الناس بعد أن أصبحت بدعة مبيناً أن إعطاء الصدقات فى حد ذاته بغير حب لا فائدة فيه بل هو ألعن من ذلك . أما فى مسرحيته بنات المسيو ديبون الثلاث Les trois filles de M.Dupont فإن الزواج القائم على إنعدم الحب ومجاراة تقاليد المجتمع هو الذى يثير غضبه . ويتمثل هذا الموضوع فى قصة البنات الثلاث ـ أنجيل التى أجبرت على حياة الدعارة ، وكارولين العانس الشوهاء الناقمة ، وجولى الجذابة التى تضطر إلى زواج لا حب فيه تدفعها الظروف إلى الاشتراك فى مؤامرات حقيرة . أما فى مسرحيته (الثوب الأحمر) La Robe Rouge ١٩٠٠ فيعمد فيه المؤلف إلى التنديد بالأخطاء التى له أثناء تطبيق العدالة عن طريق إظهار مجموعة من قضاة الأقاليم ـ كلهم يتطلعون إلى الترقية ، ومصير رجل من يجد نفسه منغمساً فى شبكة من الإجراءات القانونية . وبعد هذه المسرحية كتب مسرحيته (الشاغلات لمكان غيرهن) Les remplacantes ١٩٠١ وموضوعها موجه ضد الأمهات اللواتى يسمحن لمربيات من الفلاحات أن يقمن بتربية أطفالهن ، وخير مسرحياته (المحطمون) Les avariés ١٩٠٢ تجعل من المرض السرى موضوعاً لمحاولة مسرحية، فجورج ديبون الذى يوشك أن يتزوج يكتشف أنه مصاب بالزهرى فيعالج عند طبيب غير مؤهل

لفترة قصيرة يتزوج بعدها . وينجب طفلا مريضاً مثله . وحين تكتشف الزوجة فى النهاية مرضه الخبيث ينتابه الغيظ ولولا نصيحة الطبيب يطمئنها على وجود دواء شاف لانتهت المسرحية بميلودراما مثيرة .

ومسرحيتا بريبو التاليتان (المحبوبة الصغيرة) La petite amie ١٩٠٢ و (الأمومة) Maternité ١٩٠٣ تتناولان نفس هذا الموضوع الأساسى تقريباً . ففى المسرحية الأخيرة يتناول موضوعين يسيران فى خطين متوازيين ، الأول يصور بؤس امرأة اسمها لوسى برنياك يضطرها زوجها إلى إنجاب طفل فى كل عام ، والثانى يتناول مخاوف أنيت وقد حملت سفاحاً حين تذهب لحكيمة غير مؤهلة كى تجهضها وتموت أنيت وتقدم الحكيمة للمحاكمة ويتولى الدفاع توجيه هجوم حماسى مثير ضد حبيب هذه الفتاة وضد النفاق الاجتماعى . وتبين لن مسرحية (الحشرات) Les hauntons ١٩٠٦ فى سخرية مريرة أن نظام الخليلة قد يكون أكثر تقييداً وأبعث على الضعف مما فى الزواج ، فإن البطل بيير تحت رحمة امرأة يستطيع التخلص منها ـ من الناحية القانونية ـ تحكم قبضتها عليه .

وهكذ استطاع بريبو عن طريق المسرحيات التى كان يخطها كل عام تقريباً أن يتناول الشرور الاجتماعية والأخطاء الظاهرة فى نظام الحضارة . وربما استطاع أن يبلغ منتهى الجودة لو طبق تحديد النسل على إنتاجه فإنه كثير العدد ناقص التربية . ويفتقر بريبو إلى الضبط والتحرز الكلاسيكى ، ويعتمد على التأثيرات المسرحية الفجة كما يجنح إلى الميلودراما ويميل إلى تناول النظريات الشائعة فى افتعال مسرحى . ويظهر أن برنارد شو مخطىء فى ظنه ببريبو .

ومكانة بريبو فى تاريخ المسرحية ترمز إلى إنتاج المسرح الفرنسى عامة فى

تلك السنين . فهناك أشياء لها قيمة ولكن من الصعب الاعتقاد بأن مسرحيات تلك الفترة ، حتى أحسنها ، سيقدر له على الدوام أن تمتعنا وهى تمثل على المسرح . فقد مر عليها أقل من نصف قرن حين كان الجمهور يقابلها بالتصفيق ، وأصبحت اليوم معرضة لأعنف حكم يمكن أن يطلق على مسرحية وهى أنها أصبحت قديمة .



الفصل الخامس
الواقعية فى بلاد مختلفة :
إيطاليا وإسبانيا وإنجلترا وروسيا

كانت كل بلاد أوروبا فيما عدا هذه البلاد عرضة للتأثر فى تلك السنين الأخيرة من القرن للحركات التى تمخضت عن إبسن وستريندبرج وهاوبتمان والمؤلفين الفرنسيين الذين تناولوا نوع مسرحيات المشاكل ولكن لم يحدث فى أى مكان آخر أن خرج المسرح بشىء له قيمة حقيقية مميزة .

وتقدم لنا إيطاليا صورة تكاد تنطبق على غيرها أيضاً حيث نجد روح سكريب ماثلة فى قلب الميلودراما الرومانتيكية . وسرعان ما كتبت مسرحيات المشاكل ترى فيها الطبيعية فى ثيابها الحقيقية وقد استحوذت على اهتمام الشبان من المثقفين والفنانين .

وتبدأ الحركة بمسرحيات فكرتها رومانتيكية ولكنها مشوبة بشىء من الواقعية مثل مسرحية (امرأة فى سن الأربعين) una donna diquarténie ١٨٥٣ ومسرحيته (فارس الصناعة) Ii cavaliere d'industria ١٨٥٤ من تأليف فنشنرو مارتينى . ويجرؤ المؤلف فى مسرحية (الزوج والخيل) Ii Ma-rito el'amante ١٨٥٥ للمرة الأولى فى المسرح الإيطالى على معالجة موضوع الدعارة بشكل جدى . وموضوع مسرحيته (العاجز عن الانسجام مع

المجتمع) Ii misantropo in Sociéta ١٨٥٨ هو ذلك الصراع بين العاطفة الطبيعية والتقاليد الاجتماعية . ويمكن تتبع التطور الذى حدث فى الواقعية الحديثة فى إنتاج رفيقه توماس جيراردى دل تستا فأسلوبه فى أول حياته الأدبية قائم أساساً على محاكاة أسلوب جولدونى كما فى مسرحيته (لا تتلاعب بالرجال) Congliuomini non si scherga ١٨٤٨ وتغير هذا الأسلوب تدريجياً نتيجة للإحتكاك بالمسرح الفرنسى فمحدثو النعمة يتوسطون مركز الصورة فى مسرحية (السلوك الاجتماعى والعائلة) La moda e la famiglia ١٨٤٨ وفى مسرحية (الإحسان والأنانية) La carita pelo-sa ١٨٦٠ ينزع القناع عن وجه ذلك المحسن الذى يجرى وراء مصلحته والذى تمكنت منه القسوة. وفى مسرحيات أشيلى توريللى خليط من الأساليب تبدو مثلا فى مسرحية (الأزواج) mariti ١٨٦٧ وهى دراسة للحماقات الاجتماعية ومعظمها تتناول مشاكل الحب المعهودة التى تعرض أحياناً بطريقة جذابة . فمسرحية (الزوجة) La moglie ١٨٦٨ تقدم لنا صورة حية لإخلاص امرأة ، ومسرحية (اللقاء الأخير)-L'ultimo conveg-no ١٨٩٨ تعطينا صورة تدل على صدق الفهم لزوج يظهر صدق الفهم . وفى إنتاج ليودى كاستلنوفو تتأكد هذه النزعة الأخلاقية تأكداً قوياً . إذ تبين لنا مسرحية (دراسة فن) Impara d'arte ١٨٧٢ عزيز قوم يحاول بعد فقره أن يعيش ويتكسب بتعلم حرفة من الحرف .

ومن هذه النقطة يتطور الأسلوب الجديد على يدى باولو فرارى وآخرين ممثلين الطور الثانى من أطوار التقدم . وكما فى مسرحية (المبارزة) Ii duello ومسرحية (أسباب ونتائج) Cause ed effetti ١٨٧١ من تأليف ذلك المؤلف . ويظهر فى كل من هاتين المسرحيتين خليط من العاطفة والمؤامرات التى تذكرنا بسكريب والغرض الجدى، ويجمع هذه العناصر فى وحدة

شاملة إهتمام المؤلف الشديد بالشخصية كما أنه يطبعها بحماسته التى ورثها عن جولدونى وتأثير التقاليد التى تركها جولدونى على عقليته واضح فى عنوان مسرحية من أشهر مسرحياته (جولدونى ومسرحياته الستة عشرة الجديدة) Goldoni le sue sedici commedie nuove ١٨٥١ وهى عبارة عن دراسة تاريخية ووثيقة ذات دلالة على حياته الشخصية فى آن واحد.

تأتى بعد ذلك مسرحيات جوسبى جياكوزا GiuseppeGiacosa وقد بدأ هذا المؤلف حياته المسرحية بسلسلة من المسرحيات استفاد فيها من مادة تاريخية وأسطورية تتعلق أساساً بالقرون الوسطى . ولعل خيرها مسرحية (الكونت روسو) Ii conte Rosso ١٨٨٠ ومسرحية (أخ تحت السلاح) Ii fratello d'armi ومسرحيته الغريبة التى تبعث على السرور (دور شطرنج) Una partita a scaechi ١٨٧٣ وقد انتقل من الاهتمام بالموضوعات المأخوذة عن الماضى إلى اهتمامات أخرى ، وسرعان ما نصب نفسه على رأس المنادين بالحركة الواقعية الحديثة فى المسرحية ، ومسرحيته (عشاق معاميد) Tristi amori ١٨٨٨ محكمة الصنع على طريقة المدرسة الفرنسية . فالموقف الرئيسى نجد له مثيلا فى كثير من المسرحيات الباريسية المعاصرة - موقف الزوجة التى لا تحصل على الاهتمام الذى تتوق إليه ، فتتطلع إلى العشق - ومع ذلك فالحل الذى يتوصل الزوج والزوجة بمقتضاه إلى العيش معاً من أجل طفلهما له مسحة فردية تميزه . وتعرض مسرحيته (حقوق الروح) I di-ritti dell'anima ١٨٩٤ لزوج شديد الاعتداد بنفسه لأنه اكتشف أن إخلاص آن زوجته له قد تغلب على توسلات أحد عشاقها المتيمين ، ولكنه يكتشف بعد قليل أنه بينما احتفظت بإخلاصها له من ناحية الجسد إلا أنها استجابت من ناحية الروح لتوسلات عشيقها . وفى مسرحيته (مثل الأوراق

المتساقطة) Corne le foglie ۱۹۰۰ نرى عائلة تنتمى للقسم الرقيق الحال من الطبقة الوسطى أصابها التدهور المالى بينما نرى فى مسرحية (الأقوى) Ii Ii piu forte ۱۹۰٤ صورة مماثلة لتاجر ماهر لا يقف فى سبيله شىء ، يؤهله إهماله للإعتبارات الأخلاقية للنجاح فى دنيا المال .

يلى جياكوزا فى الأهمية جيرولامو روفيتا Girolamo Rovetta ولا تتضمن مجموعة مسرحياته المنشورة ابتداء من مسرحية (زوجة دون جوان) La mo-glie di Don Giovanni ۱۸۷۷ إلى مسرحية موليير وزوجته Moliéree sua Maglie ۱۹۰۹ أية مسرحية تعتبر تحفة رائعة ولكنها تحتوى على مناظر مكتوبة بشكل حى ومصورة تصويراً خيالياً صحيحاً . إلا أنه يصور لنا المؤلف فى غير قليل من الشعور الإنسانى حياة كاتب صغير فى أحد المصارف اسمه كارلو موريتا فى مسرحية (الغشاشون) Idisonesti ۱۸۹۲ ويصوره وهو يندفع تدريجياً إلى ارتكاب سلسلة من الجرائم ثم ينوء ضميره بالعبء ويخاف افتضاح أمره فيهجر أسرته المحبوبة ويهرب إلى الخارج . ولمسرحية (الشاعر) Ii poeta ۱۸۹۷ أهمية خاصة بسبب موضوعها الغريب وهجومها الشديد على شاب شديد الأنانية شرير النزعة اسمه باولو ساردى يعيش عالة على شخص خير القلب هو جيوفانى فاندونى ويبلغ به الشطط إلى الحد الذى يدعو لطرده وافتضاح أمره .

ويجرى ذكر روبرتو براكو Roberto Bracco مع روفيتا ، وينقلنا إنتاجه بحق إلى القرن العشرين ففى مسرحية « امرأة » Una donna ۱۸۹۲ التى تأثر فيها بالمدرسة الفرنسية يعطينا صورة قاتمة لإمرأة من بنات الهوى تقع فى حب رسام فقير وتحمل منه وتعمد فى النهاية وبعد عدة محاولات إلى القضاء على حياتها بالانتحار . ومثل هذه الروح نجدها فى مسرحية (الأقنعة) Maschere ۱۸۹۳ ويظهر تأثير شنتزلر واضحاً فى مسرحية (الخائنة)

L'Infidele ١٨٩٤ وتأثير هذين العاملين مضافاً إليهما دقته فى ملاحظته للحياة فى المدن الكبيرة استطاع (براكو) أن ينشىء أسلوباً مميزاً له فى مسرحيته (دون بييرو كاروزو) Don Piero Caruso ١٨٩٥ . وبييرو كاروزو إنسان عادى صغير ليس له من لذة فى الحياة إلا ابنته مرغريتا ، وتبين هذه المسرحية كيف أصبحت هذه الفتاة ، التى عاشت فى كنفه بعيدة عن واقع الحياة ، خليلة لأحد معارفه . وينجح براكو بخليط عجيب من الفكاهة الساخرة والجدية فى رسم صورة جذابة لهاتين الشخصيتين كما يمكنه أيضاً الجمع بين الواقعية الصارمة والتعاطف الإنسانى الشامل فى مسرحية (المتخبط فى الظلام) Sperduti nel fuiro ١٩٠١ التى تحتوى على صورة مؤثرة لرجل أعمى هام فى عشق فتاة يظنها ستبادله الحب لأنها قبيحة الطلعة وإذا بها فى الواقع ذات جمال فتان . والشخصيات الرئيسية فى هاتين المسرحيتين من النوع الذى يحسن براكو تصويره ، فهو رجل لاحد لشفقته على البسطاء من الناس يبدو ذلك مثلا فى تصويره لبطل مسرحية (القديس الصغير) Ii picolo Santo ١٩٠٩ فهو رجل أخفق فى حبه ثم صار قسيساً تعاوده ذكرى أحزانه بعد انقضاء سنين . ويكون براكو فى أحسن حالاته فى مثل هذه المآسى الروحية التى تتمثل فى هذه المسرحية أو فى مسرحية (الأشباح) fentasmi ١٩٠٦ ومسرحية (المغفلين) I pezgi ١٩٢١ والمسرحية الأولى تدور حول أرملة قطعت عهداً على نفسها أمام زوجها المحتضر ألا تتزوج بعده ، ولكنها تقع فى الحب وتجد هذا حائلا بينها وبين رجل كان من الممكن أن تجد السعادة فيه . وجميع الشخصيات التى تناولها هذا المؤلف لقوم بسطاء ، للمعذبين فى الأرض لا للمغامرين فى سبيل النفوذ والسيطرة :

وبراكو فى واقعيته رقيق متأمل عطوف . أما جيوفانى فرجا Goivanni

Verga فيفضل كما هو الشأن في المؤلفين الألمان ، مناظر العنف الوحشى ، مثل النوع الذى نجده فى مسرحية (فرسان الريف) -Cavalleria Rustica n ١٨٨٤ وهى كأوبرا أكثر شهرة ، ومسرحية (أنثى الذئب) La Lupa ١٨ ومسرحية (صيد الثعلب) La caccia alla volpe ١٩٠٢ ومسرحية (صيد الذئب) La caccia allupo ١٩٠٢ ومسرحية (منك إلىّ) Del tuo al mia ١٩٠٣ - وكل هذه المسرحيات تغلب عليها النزعة الانفعالية القاتمة المتشائمة ، وأقل منها فى العنف ، وإن كانت تتسم بالمرارة مسرحيات ماركو براجا Marco Praga وله قدرة فنية بارعة ولكنه يفتقر إلى الإلهام . وقد أصبح مؤلفاً ملحوظاً بمسرحيته (العذارى) Ivergini ١٨٨٩ التى كتبها تحت تأثير إبسن والعنوان يحمل طابع السخرية لأن العذارى فى المسرحية بنات ، لا يتورعن فى سبيل بلوغ أغراضهن عن إجابة الرجال الذين يقابلونهن إلى ما يطلبونه مهما كان . وينشأ عن هذا الجو الذى يسوده الاحترام الظاهرى والفساد الداخلى موقف مسرحى تجد فيه إحدى البنات أنها تحب بإخلاص فتضطر بدافع الأمانة أن تعترف لخطيبها الذى يهجرها بعد ذلك . مسألة العلاقات الجنسية تتملك ذهن براجا ، شأن بعض المؤلفين الفرنسيين أو معظمهم مع أن طريقة تناوله لها ليس فيها من الجدة ما يثير ، فمسرحية (الزوجة المثالية) Laîmoglie ideale ١٨٩٠ تعرض البطلة فى سخرية على أنها مثالية وذلك لأنها تخفى بمهارة عن زوجها - الذى تضمر له المودة أمر علاقة مريبة لها . وإخفاء سر العلاقات المريبة يظهر فى مسرحية أخرى ولكن لأسباب غير هذه والمسرحية هى (مغزى القصة الخرافية) La morale della favola ١٩٠٤ ومع هذا فنتائج مثل هذه المغامرات تظهر لنا بصورة أخرى فى مسرحية (الباب المغلق) La Porta chuisa ١٩١٣ - حين يتخلص الإبن من قبضة الأم - التى تضفى حنانها

الزائد عليه ـ بإعلانه حقيقة كونه ابناً غير شرعى . ويظهر لنا بشكل واضح تردد براجا فى اتجاهه الفلسفى ، وقدرته على كتابة مناظر قوية فى مسرحية (الأزمة) Lacrisi ١٩٠١ بشخصياتها المختلفة ، بييرو الضعيف المأفون ، وزوجته الحازمة نيكولتا وأخوه الصارم رايموندو .

وإننا نجد شيئاً من هذا الاهتمام الزائد بالعلاقات الجنسية سائداً فى المسرحيات الواقعية غير المرضية التى كتبها ساباتينو لوبير Sabatino Lopez وهو مؤلف امتدت فترة إنتاجه من سنة ١٨٩٠ حين كتب مسرحيته (فى الليل) Di notte إلى سنة ١٩٣٧ حين كتب مسرحية (الضوء) Luce .

تتسم مسرحيات كاميلو أنتونا ترافرسى Camillo Antona- Traversi بطابع من التشاؤم القاتم ، وخير ما يعرف به مسرحيته (عائلة روزينو) Le Rozeno ١٨٩١ ـ مع أنه بلغ على الأرجح درجة أكبر من النجاح الفنى فى مسرحية (المتطفلين) I Parassili ١٨٩٩ وهى تعرض تعريضاً شديداً بأعضاء المجتمع الذين يتظاهرون بالوقار ولكنهم يكونون الثروات باستغلال من هم خير منهم .

وقد وجه أخو كاميلو واسمه جيانينو Giannino همه إلى كتابة مسرحيات لها طابع السخرية الخفيفة الوقع من الأشرار والحمقى وبلغ أعظم نجاح له فى مسرحيته (مدرسة الأزواج) La scuola del marito التى درس فيها أحوال رجل وامرأة من الطبقة الراقية يقطعان حياتهما فى السعى وراء اللذة الرخيصة . ويستمر إنتاج جيانينو المسرحى حتى الفترة الحديثة المعاصرة . ولكن النجاح الذى أحرزه حتى وهو فى أوجه نجاح محدود . فالحقيقة أن المذهب الطبيعى الذى ساد خارج إيطاليا كان غريباً عن روح المسرح الإيطالى الذى ظل من أيامه الأولى إلى أيامه القريبة معتمداً على الافتعال

المسرحى الواضح الصريح الذى وجد فيه أحسن مجال للتعبير ، فروح الملهاة القائمة على الفنية والأوبرا كانت تناسبه أكثر من التقيد المؤلم بالطبيعية التى استغلها المقلدون لأعلام المسرح الفرنسى والألمانى والإسكندنافى .

ويتميز المسرح الإسبانى إلى حد ما بمثل هذه الخصائص فمنذ نشأته الرومانسية على أيام لوبى دافيجا Lope da Vega لم يتطامن للواقعية التى تسربت إلى الحركة العاطفية ، بل إنه حين خضع فيها بعد لتأثير الواقعيين كان تقليد هؤلاء فى طرائقهم أمراً محفوفاً بالتردد أو الشك أو كان تقليداً فيه تصرف كبير . ولم يظهر إلا مؤلف مسرحى واحد له قيمة فى مدريد كتب فى هذا النوع من التأليف المسرحى ، وحتى هو كان ينم فى كتاباته عن برمه بالأسلوب الذى إلتزم به ، فإن الميلودراما الرومانتيكية جعلت خطواته تنحرف عن طريق الطبيعية وهذا الرجل هو خوزى إيشيجاراى اى إليثاجويرا José Echegaray y Elizaguirre وقد تمتع بالشهرة فى وقت ما ولكنه لا يحظى اليوم إلا بتقدير يسير وهو رومانتيكى فى قرارة نفسه ـ كما يظهر لا فى مسرحياته العنيفة الدامية وحدها بل فى مسرحيات مماثلة أنتجها خلال حياته العاملة كلها ـ وقد حاول الاستفادة من هذا الأسلوب المستحدث فى مسرحيات مثل (ابن دون جوان) El hijo de Don Juan ١٨٩٢ ولكنه لم يحظ إلا بنجاح وقتى . ومع أن أشهر مسرحياته فى إسبانيا مسرحيته (معتوه أو قديس) O Locurao Sanlidad ١٨٧٧ التى يؤخذ فيها شخص كريم النفس إلى مستشفى للمجاذيب بواسطة أقاربه إلا أن مسرحية واحدة فقط دون سائر المسرحيات هى التى نجحت فى إحراز شهرة عالمية ، وتلك هى مسرحيته (جاليوتو العظيم) El Gan Galeoto ١٨٨١ ـ ولعل القيمة الحقيقية لهذه المسرحية لا ترجع إلى دقة الثقة الفنية وصدق النظرة بقدر ما ترجع إلى أنها من الناحية التاريخية تعتبر من أولى المسرحيات

التى أوحت ـ ولو بشكل غامض بالطريقة التى استغلها بيرانديللو فيما بعد أكمل استغلال . فقد تناول فيها إيشيجاراى موضوعاً مطروقاً ، موضوع الثالوث الأبدى ومعنى الشرف ووجهه ناحية جديدة . فالثالوث موجود ولكنه لا يوجد فى الحقيقة بل يوجد فى الخيال والزوجة تيودورا سليمة العرض ولكن حديث المجالس يقرن اسمها باسم شخص أسبغ عليه زوجها حمايته هو دون جوليان وقد وقر فى ذهن الزوج آخر الأمر أن زوجته تخونه ، وتضطر تيودورا تحت ضغط الأقاويل إلى تقبل أرنستو عشيقاً لها .

ويبدو على المسرحية فى الظاهر أنها تعالج موضوعاً قديماً بشكل لا حياة فيه ، ولكن تأثير الفكرة السائدة ووصفها بأنها قوة تعترض ما بين الحاصل فى واقع الأمر وبين ما وقر فى الأذهان بشكل لا يقل ثبوتاً عن الواقع ، يعتبر جوهر الحبكة المسرحية بحيث تجعل لها مذاقاً خاصاً .

وليس فى سائر مسرحيات إيشيجاراى ما يستحق اهتماماً جدياً . فقد حاول جاهداً أن يطرق موضوعات جديدة على غرار المؤلفين الفرنسيين أو إبسن . ولكن المشاكل التى تناولها تبدو مفتعلة ، كأنها نتيجة للرغبة فى تحقيق فائدة من الأسلوب الجديد وليس نتيجة لدافع حقيقى إلى اكتشاف ميادين جديدة . وإنما تظهر جدية الهدف بشكل أكبر فى الكتابات الغربية التى ألفها بينيتو بريف جلدوس Perez Galdos وهو فى إسبانيا بمثابة فرانسوا دى كوريل وهو يفتقر إلى العقلية المسرحية التى كانت لإيشيجاراى ولكنه حظى بموهبة فى إبراز النواحى الخلقية والقيم الاجتماعية على نحو ما لم يكن موجوداً عند ذلك المؤلف . وتتقدم البطلة على البطل عادة فى مسرحياته وهو يقدم وجهة نظره على لسانها فمسرحية (إلكترا) Electra ١٩٠٠ تناقش مشكلة الفتاة التى تضطر إلى حياة الدير وهى لا تناسبها إطلاقا . وتعرض مسرحية (دوقة سان كونتن)La Duchequese de San

Suenten ١٨٩٤ لمشكلة الدوقة الشابة التى ترملت سريعاً ولم يعد أمامها من مجال لاختيار زوج إلا فى المفاضلة بين نبيل لا قلب له لا يرتكن فى حياته إلا على التقاليد الإجتماعية وفرد قوى ذكى مثالى من أفراد الطبقة البورجوازية تختاره وهى تعلم كره أقاربها له . ولم تستحوذ على اهتمامه المشاكل البيتية والإجتماعية فحسب ولكنه كان مستعداً أيضاً للدخول فى ميدان لم يكن مطروقاً إذ ذاك هو ميدان السياسة . فألف مسرحية (الوحش) La fiera ١٨٩٦ التى تعتبر عملا مسرحياً هاماً عرض فيه للحرب الأهلية فى إسبانيا قبل حدوثها ، ودعا إلى ضرورة الوصول إلى حل وسط وتحرى الإدراك السليم فى الصراع بين أنصار الحرية وأنصار الحكم المطلق . وقد ألف عدداً هائلا من المسرحيات منها مسرحية (مجذوب العائلة) La loca del casa ١٨٩٣ ومسرحية (ماريوشا) ١٩٠٣ ومسرحية (الجد) El buelo ١٩٠٤ ، وهى تجرى على نسق مسرحيات كوريل فتقوم بدراسة رجل أرستقراطى تتقدم به السن فلا يجد راحته النفسية إلا فى العطف على طفل غير شرعى ومسرحية (ألسست) Alceste ١٩١٤ . وجالدوس من ذوى القدرة الهائلة ولا شك وإن كان تردده فى معالجة الصياغة المسرحية وتركيزه على المسائل الإسبانية الخالصة يحولان بين إنتاجه وبين الانتشار الواسع .

وتظهر فى إنتاج جواكين ديسنتا Juaquin Decenta مواقف مسرحية أكثر إستثارة ، إن لم نقل ميلودرامية ، فمسرحيته (خوان خورى) Juan José ١٨٩٥ دراسة قوية لعامل يصير لصاً بعد أن يقع فى غرام فتاة لا عزم لها مها روزا ويستثار فى نهاية الأمر إلى الحد الذى يدفعه لقتلها وقتل الشاب المعجب بها . ويظهر فى تلك السنين طابع الواقعية بغاية الوضوح فى ح الكتلانى القائم على النزعة الوطنية الصارخة المتميزة وقد أقام هذا رح فريدريك سولير rederick Soler الذى كان هو نفسه مؤلفاً لعدد

من المسرحيات القليلة الأهمية . ولكن يفوقه فى الموهبة خورى فليو أى كودينا José Feliu y Codina الذى ألف مسرحيات كثيرة غير مسرحيته الأصيلة (لا دولوريس) La Dolores وبطلتها خادمة مليحة يغازلها الكثيرون من الرجال ولكنها لا تهب قلبها إلا لشخص معين يقتله منافسه . وأظهر مؤلف مسرحى فى هذه الحركة أنجيل جويميرا Angel Guimerá وهو يتطور فى إنتاجه على النهج المعروف من العاطفة الرومانتيكية إلى الواقعية إلى تجاربه فى باب الرمزية ومن بين إنتاجه المبتكر لا نجد إلا مسرحيتين لهما بعض القيمة هما (جوديت دى ولب) Judith de Wholp ١٨٨٣ ومسرحية (البحر والسماء) Mary Cielo ١٨٨٨ ، ومن المسرحيات التى التزم فيها بالأسلوب الثانى مسرحية (ماريا روزا) Maria Rosa ١٨٩٤ ومسرحية الأراضى المنخفضة Terra Baica ١٨٩٦ وهذه دراسة طبيعية قوية يعمد فيها أحد العمال واسمه مانيليك إلى الانتقام من سيده المزارع الفتى سباستنيان الذى يتخلص من خليلته مارتا يدفعها إليه ثم يحاول المضى فى ألاعيبه السابقة بعد زواجها ، أما الأسلوب الثالث فقد كتب به مسرحية (ندرونيكا) Abdronica ١٩٠٥ وهى تتميز بضعف واضح ولكنها ترمى إلى تأثيرات أقوى مما حاوله فى محاولات الشباب المبكر .

وعلى الرغم من سعة الهوة التى تفصل ، طبعاً ، بين هذه المسرحيات الإسبانية وبين التمثيليات الإنجليزية المعاصرة فهناك تطابق تاريخى معين بين إنتاج إيشيجاراى و إنتاج مؤلفين إنجليزيين كانت لهما شهرة فى وقت ما ثم صارا الآن عرضة للإحتقار ونعنى بهما سير آرثر ونج بنيرو وهنرى آرثر جونز فكلاهما ، مثل صاحبهما الإسبانى ، مؤلف محترف همه النجاح المسرحى وكلاهما عمد إلى استغلال الواقعية الجديدة وكلاهما أخفق فى الوصول بإنتاجه إلى مستوى الروائع المسرحية التى ظهرت فى القارة الأوروبية .

ها نحن نضطر مرة أخرى لتحديد موقف هذين المؤلفين فالحقيقة التى لا نزاع فيها أنهما يشغلان مركزاً هاماً فى تاريخ المسرح الإنجليزى ولكن النزاع يحدث فيما يختص بأهميتهما بالنسبة لتطور المسرح الحديث إلى الأمام . لقد أسهمت المسرحيات التى ألفاها فى تقدم المسرح فى القرن العشرين من الناحية المادية ، ولكن ليس لأية مسرحية من مسرحياتهما صفة البقاء ، حتى ولا تلك المسرحية التى صادفت نجاحاً فى وقت ما مسرحية (زوجة تانكويرى الثانية) The Second Mrs. Tanquerry ١٨٩٣ فالجانب الأكبر من قوة بنيرو وجونز يرجع إلى أنهما سمحا لفنهما أن ينمو على أساس من تقاليد المسرح الشعبى أصلا ، وكانت كتابات بنيرو المبكرة للمسرح عبارة عن مهازل ، وكان بعضها غاية فى الجودة مثل (القاضى) The Progistrate ١٨٨٥ و (صاحب الضيعة) The Squire ١٨٨١ أما جونز فقد بدأ باستخدام الطريقة الشائعة فى الميلودراما ثم حصل على نجاح هائل بمسرحية (ملك الفضة) The Silver King ١٨٨٢ ولا تمتاز عن سابقاتها إلا بدرجة أكبر من إحكام البناء المسرحى ولهجة الحوار القاطعة ، وقد ابتدأ المؤلفان من هذه البدايات ثم تقدم كل منهما إلى مسرحية الأفكار كى يستغل إمكانياتها فى رقة وتخفف معهودين وافتقار إلى الروح الثورية . أذهل بنيرو المجتمع اللندنى بمسرحية (زوجة تانكويرى الثانية) ورحب به النقاد بوصفه المسئول عن إنتاج أعظم مسرحية فى عصره وقد نوافق ونحن نحكم عليها الآن بعد خمسين سنة من كتابتها على أن لها مزاياها التى لا تنكر ولكن متها تبدو الآن أقل مما كان يظن . وهناك قدر غير يسير من العاطفية فى ـه لشخصية امرأة ذات ماض تجد ابنتها واقعة فى غرام عشيقها السابق ىى المسرحية بالانتحار وقد يتبادر إلى الأذهان أن تلك هى النهاية بة للمأساة ، ولكنها لاتستثير فينا ذلك الشعور بالإعجاب والاستغراب .ى بدونه لا يظهر الانفعال الحقيقى الذى تثيره المأساة .

ويصدق مثل هذا الحكم على مسرحية (إيريس) Iris ١٩٠١ وهى أطول باعاً وبطلتها امرأة لم تتأصل فيها نزعة الشر ولكن ليس لها من قوة الإرادة ما يعصمها من الزلل غير أنها تتهاوى بالتدريج حتى تقع فى حمأة الرذيلة . وفى أهم مسرحيات بنيرو الأخيرة (منتصف القناة) Mid Chennel ١٩٠٩ يسودها جو مماثل . فهنا زوج كهل وزوجة نصف ، تيودور وزوبلندل ، لا هم لهما بعد عشرة أربعة عشر عاماً إلا المشاجرات والمشاحنات. وحين يفترقان تذهب زو إلى إيطاليا مع صديق لزوجها فى رحلة عليها طابع الفضيلة والأفلاطونية لكنها ما تكاد تعلم أن تيودور قد انساق فى نزوة غرامية خاصة به حتى تتخذ من ذلك الصديق عشيقاً . وعندما تعود إلى منزلها تجد لفرط دهشتها أنها فى الوقت الذى تريد فيه الصفح عن زوجها يتولى هو طردها من البيت وهو ساخط . والنتيجة هى الانتحار بأن تلقى نفسها من الشرفة .

كان اهتمام جونز بالمرأة التى ترتكب الخطايا أقل من اهتمامه بالأفكار الاجتماعية والدينية على أن طريقة معالجته لهذه الأفكار تبين لنا قصوره التام وذلك على الرغم من توفر الرغبة لديه فى تناولها . وتعتبر مسرحية (أبرار ومذنبون) Saints and Sinners ١٨٨٤ من النوع الميلودرامى العاطفى الذى يتسبب فى إفساد مسرحية أخرى أدق وأهم نسبياً هى مسرحية (ميخائيل والملاك التائه) Michael and hilost Angel ١٨٩٦ التى يماط فيها اللثام عن روح قسيس متشرد ولعل أهمية جونز لا تنحصر فيما كتبه فعلا فى القالب المسرحى بقدر ما تنحصر فى تشجيعه المؤثر المتواصل لإيجاد مسرح عصرى جديد فى لندن . ودراساته النقدية التى تسرى فيها الحماسة اللطيفة والتى نشرت تحت عنوان (نهضة المسرحية الإنجليزية) ١٨٩٥ لها فضل ليس بالقليل فى توجيه أذهان الناس إلى إمكانيات المسرح الواقعى .

وكان أوسكار وايلد يكتب ملاهيه الفكهة الساخرة فى تلك الأثناء ، كما كانت جمعية المسرح المستقل بصدد اكتشاف عبقرية إيرلندية متفجرة كان صاحبها يقطن لندن وهو جورج برنارد شو . ويعتبر وايلد من كتاب الملاهى وليس له فضل على المسرحية الواقعية كما أن شو لم يكتب خير مسرحياته إلا بعد سنة ١٩٠٠ . إن الزمالة التى تقاسمها كل من بنيرو وجونز خلال القرن التاسع عشر لم تعقب أثراً بين الكتاب إلا أن يكون ذلك فى شخص كتاب لا بأس بهم ولكن تنقصهم الروح الابتكارية مثل سدنى جرندى مؤلف المسرحية العاطفية (النظارة) A Pair of Spectacles ١٨٩٠ والمسرحية المختلطة أعظم الاختلاط (جنة المغفل) A Fool's Paradisa ١٨٨١ ولابد من التسليم فى شىء من الأسف بأن المسرح الإنجليزى كان فقيراً فى هذه الناحية خلال السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر .

وقام فى هولندا كاتب كان ينتظر له مستقبل أحسن قليلا وهو هرمان هيجرمانز Herman - Heijermans وعلى الرغم من أنه يستحيل أن نقرن ذكره بذكر إبسن أو هاوبتمان إلا أن له صفات جديرة بالتسجيل ، فتمكنه من فنية المسرح قوى وله نظرة مدققة وعقل يميل إلى التأمل ، وكتاباته فيها الصراحة الحقة ، ومن جهة أخرى نجد على عمله مسحة من القديم الذى عفى عليه الزمن ، كما أنه أقل من غيره كثيراً فى تضمين المناظر الواقعية فى مسرحياته عناصر لها صفة الدوام . ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى ميزته الأساسية كإنسان . فبينما كان إبسن وسترندبرج وهاوبتمان مهتمين بذواتهم فقط نجد هيجرمانز ينظر إلى العالم نظرة إنسانية كريمة فى عمومها ، ويتسع صدره لكل شىء ، وينظر إلى من حوله من الناس رجالا كانوا أم نساء بشعور حقيقى من الأسى البالغ حين يتهددهم البؤس والعذاب . وقد كان من نتيجة ذلك أنه بينما تقدر فيه الصفات التى توقد فيه هذه الجذوة إلا أننا نحس أن مسرحياته تفتقر إلى القوة وينقصها العمق .

وأول نجاح أصابه كان فى مسرحيته (هاسويرس) Ahasuerus ١٨٩٣ وثبتت شهرته بمسرحية (جتو) Ghetto ١٨٩٩ التى حاول فيها أن يصور الجو المألوف فى أحد بيوت اليهود الهولنديين . فيصور جيل الشباب الذى تغذيهم الأحلام الجديدة وتجتاحهم الثورة على محافظة المتزمتين من الكبار . وقد تحول هيجرمانز بعد هذا التنقيب فى حياة اليهود ، شأن غيره من الواقعيين إلى مشاكل إجتماعية متنوعة سواء أكانت ذات نطاق واسع يشمل طبقات برمتها أم تتعلق بأفراد جنت عليهم الحضارة . فى سنة ١٩٠٠ عمد المؤلف فى مسرحية (الخادمة) De Meid إلى دراسة فعالة لنفسية معقدة ملتوية هى نفسية خادمة شابة ، ضبطت خطاباً وارداً لسيدتها فاتخذت منه وسيلة لإشباع رغبتها الشريرة فى السيطرة عليها ، وقد شهدت هذه السنة نفسها مسرحية أخرى اسمها (الأمل الطيب) Op Hoop Van Zegen فيها الرقة والفهم المعروفان عنه ، وهى تعالج حياة مجموعة من الصيادين يضحون بحياتهم فى سبيل تحقيق الثراء لمالك فظ القلب من ملاك السفن . ومع أن الرسالة الاجتماعية للمسرحية ذات شأن يسير ، إلا أن براعة هيجرمانز تتجلى فى الجو الذى يسبغه على المناظر وقد كتب وهو فى هذه الحالة العقلية مسرحية (أورا و لابورا) Ora et Labora ١٩٠٣ التى تعطينا صورة بائسة عن صغار الفلاحين ، ومسرحية (القيود) Shakels ١٩٠٤ الذى يدل اسمها على قواها ، ومسرحية (الشمس فى شروقها) The Riov-ing Sukr ١٩٠٨ التى ينظر من خلال مجهره القاتم إلى صغار أصحاب الحوانيت .

ويتميز هيجرمانز فى كل كتاباته بصفات معينة هى الإلمام الكافى بمقتضيات الفن المسرحى والفهم المشبع بالعطف على شخصياته ، ورحمة حقيقية بالضعفاء المغلوبين على أمرهم وافتقار حقيقى لتلك الشرارة التى

ينبعث منها وحدها الاهتمام الخالص المتواصل بما يجرى على المسرح .

أما فى روسيا ، فكما سبق أن ذكرنا ، أدخل الأسلوب الواقعى الذى كان طاغياً على القارة الأوروبية فى تلك السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر ، على يد كتاب مثل ألكس فيوفيلا كتوفتش بسمسكى Alexis Feofilak-tovikkh Pisemsky التى تبلغ مسرحيته (جوركايا سدينيا) Gorkaia-Sudbina من العنف وظلام الجو الذى تصوره ، مبلغ الدراسات الطبيعية التى حاولها هاوبتمان . وهذا الأسلوب الذى كان موازياً فى الحقيقة أحياناً وأحياناً أخرى متعارضاً مع التقاليد التى وضعها جوجول وجريجودوف ومضى فى السير على منوالها تورجينف وإستروبسكى .

وجد هذا الأسلوب فى شخص الكونت لف أليو نيكولافتش تولستوى Lef Nicolaevikh Tolstoi تعبيراً له ، وعبقرية تولستوى أساساً وجدت فى الأسلوب القصصى بالطبع أحسن وسيلة للتعبير إذ يسمح له اتساع مجال القصة أن يعبر عن نظرته الواسعة التى أثرت عنه وألا يرتبط بالتقاليد الجامدة التى تضعف قوة تصويره للشخصيات . وحين يتعرض تولستوى للمسرح نجده ظاهراً فى المشاهد المسرحية التى كتبها ضيقاً بالقيود التى يفرضها ذلك المسرح . ومن هنا ينشأ الضعف الذى يشوب مسرحياته كثيراً من ناحية البناء المسرحى ومن ناحية غموض المعنى الذى يصاحب الاندفاع فى الكلام على أننا نجد فى الوقت نفسه أن عظمة شخصيته وإخلاصه السابغ يضفيان على شخصياته عمقاً معيناً وعلى مشاهده المسرحية فخامة براقة .

وكان أول اتصاله بالمسرح فى سنة ١٨٨٧ حين كتب سكتشاً سماه (أول من قطر الخمر) كان المقصود أن يبين الشرور التى تنجم عن إقبال الفلاحين على شرب الخمر Pervu Vinokur وقد أتبعه بمسرحية (طبيعية) عليها

طابع المأساة سماها (سلطان الظلام) 4las Toni ١٨٨٩ والجو الذى يخيم عليها قريب الشبه عموماً من جو مسرحية (قبل الشروق) لهاوبتمان فإن حوادثها من النوع الذى يحدث دوياً وفكرتها تمتاز بالعنف ـ وتنتهى مع ذلك نهاية لا يتقنها إلا تولستوى بحيث تميزها الغيرة الدينية عن نزعة التشاؤم والتشكك الموجودة عند المؤلف الألمانى والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى شخصية فلاح أجير اسمه نكيتا على علاقة بزوجة مخدومه تريد أمه أن تستفيد من الموقف ، وهى امرأة شريرة خشنة ، فتحث الزوجة على قتل زوجها . حتى يخلو لها الجو فتتزوج من عشيقها الشاب ، ولكنه يتودد إلى ابنة زوجها ويعاشرها معاشرة الأزواج وهنا تتدخل أمه مرة أخرى وتقضى بقتل الطفل الذى أنجبته منه هذه سفاحاً وبتطليقها ، وتنضم إلى الأم الزوجة التى تعتقد أنه ما دام نكيتا قد ارتضى القيام بهذه الجريمة فإن روحه ستتلوث من شعوره باقتراف الذنب على النحو الذى عرفته هى أيضاً .

ويوافق نكيتا فى نهاية الأمر على خنق الطفل ودفنه فى الدور السفلى بالمنزل، وبعدها مباشرة يصحو ضميره ويعمد إلى التنفيس عن شعوره بالإجرام بالإعلان عما أقدم عليه جهاراً وفى فرصة زواج عشيقته .

هكذا نجد التصوير الكامل لبشاعة الحياة يخدم عند تولستوى غرضاً يختلف كل الاختلاف عنه عند غيره . فالمسرحية كلها يتخللها درس أخلاقى أو عظة دينية لا تظهر حتى فى أخف صورة لها إلا نادراً فى أعمال الواقعيين من كتاب المسرحية . أما الحياة الاجتماعية على واسع فقد صورها فى مسرحية (ثمار الاستنارة) Pbodi prosves; heniyo ١٨٩١ وتناول فيها تولستوى ، بطرق وبوسائل متنوعة أشد التنوع ، موضوعاً سبق إليه فى إحدى مسرحيات الملاهى السابقة لكاترين الكبرى ، وهو موضوع التلاعب بالقوى الخفية . فإن كاترين كانت تسخر من أولئك الذين اتبعوا كاليوسترو وتولستوى

يهاجم انشغال عصره بالروحانيات والغيبيات ويتطرق بمهارة من هذا الموضوع إلى موضوع أكبر منه فيبسط العلاقة بين الفلاح الأجير ومالك الأرض . فهناك شخصية الفلاحة الأجيرة التى تتظاهر بأنها وسيط وتنجح فى مساعدة زملائها على شراء قطعة أرض من المالك الذى رفض من قبل أن يبيعها لهم ، ومن المشاهد المسرحية التى تتعرض للغيبيات يدرك الفلاحون فى شىء من الغموض فراغ الحياة بالنسبة للطبقة الأرستقراطية . وهكذا أحس تولستوى فى سنة ١٨٩١ أن الطبقة التى ينتمى إليها ماضية سريعاً فى الطريق الذى يؤدى إلى الكارثة .

بعد هذه المسرحية نجد فترة طويلة من الهدوء . ومضى أكثر من عشرين سنة قبل ظهور مسرحية (الجسد الحى) Thevoi trup أو (الخلاص) ١٩١١ وقد كتبت فى سنة ١٩٠٠ ومسرحية (وينبعث الضوء فى الظلام) I svet rotini hevetit وبطل المسرحية الأولى شخصية لا يتقن تصويرها إلا تولستوى رجل اسمه فديا يكتشف أن زوجته على علاقة غير مشروعة مع أحد أصحابه ويشعر شعوراً طاغياً بضعفه وقصوره فيهجر بيته ويترك معطفه إلى جوار النهر بحيث يلقى فى الروع أنه غرق . ويقف أحدهم على هذا السر لسوء الحظ ويعمد إلى فضحه على نحو غير كريم . ويتم القبض على ليزا وعلى عشيقها متهمة الوقوف فى وجه قوانين الزواج التى تحرم الطلاق أيضاً . ويظن أن المقصود التحايل للسماح بالزواج من اثنتين . ويعمد فديا فى النهاية إلى إشباع رغبته فى الشعور بالأهمية ورغبته فى إسعاد زوجته وعشيقها بالإقدام على الموت بوصفه الحل الوحيد . وفى مسرحية (ينبعث الضوء فى الظلام) يعطينا تولستوى صورة مسرحية لروحه المعذبة ، إنها قصة الرجل الذى يريد التنازل عن كل ثروته فتقف له زوجته بالمرصاد ، والذى يسعى إلى إقرار مبادىء السلام فيجد تعاليمه تكاد تؤدى إلى الكارثة ، وفى

هذه المسرحية انعكاس لألوان الصراع التى شهدها فى أخريات حياته . وتتميز حركتها بطابع العمق وإن كان لقرب الموضوع من واقع التجربة الشخصية للمؤلف أثر فى الإقلال من قيمتها المسرحية ـ بصرف النظر عن أنها لم تكن تامة حين تركها .

وطيلة هذه السنين التى كان يكتب فيها تولستوى كان هناك كاتب مسرحى أعظم منه بكثير هو أنطون تشيكوف Anton Chekov يجرب صوراً جديدة من الواقعية وعلى الرغم من أن مسرحياته المبكرة كتبت فى الفترة ما بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ إلا أن من المستحسن مع ذلك أن نؤجل الكلام عنها حتى تسنح الفرصة لمناقشة المسرحيات التى أخرجها مسرح الفن فى موسكو. مات تشيكوف قبل أن يمضى من القرن العشرين خمس سنوات ومع ذلك فإنه ينتمى بروحه إلى واقعية ذلك القرن أكثر من واقعية القرن الذى أمضى فيه معظم سنى حياته . وقد أسهم فى هذه الحركة الواقعية أيضاً فى البلد السلافى المرتبط أشد الارتباط بروسيا أى بولندة ستانستاف برزيبيزفسكى Stanistaw Przybyozweski ولكن علاجه للواقعية يتميز بطابع فردى . وهو قريب الشبه فى روحه من سترندبرج وفى الوقت الذى كانت تستحوذ عليه الاهتمامات الجنسية نجد روحه متعلقة بعوالم ميتافيزيقية معتمة . ومن اجتماع هذين العنصرين كتب سلسلة من المسرحيات الواقعية الرمزية هى : (من أجل السعادة) Dla Sgrezeseia ١٩٠٢ و (الشعر الذهبى) Flote runo ١٩٠٢ و (الضيوف) Goscie ١٩٠٢ و(الأم) Matka ١٩٠٣ و(الخرافة الخالدة) Odwraczna basn ١٩٠٦ و (عيد الحياة) Gody zyscia ١٩٠٧ و (الثلج) Snieg ١٩٠٣ وهو يعبر فيها عن إحساسه بالهموم والاضطرابات والمتناقضات الموجودة فى العالم وهو نفسه بطل مسرحياته . إنه دزارسكى فى مسرحية من أجل السعادة وهو روسكزك فى

الشعر الذهبى وهو كازميرز فى الثلج . وواقعيته تعتبر إلى حد كبير أقرب إلى أسلوب سترندبرج فالحوادث الخارجية فى مسرحية الثلج مثلا لها أهمية أقل بكثير مما ترمز إليه المشاعر الذاتية واليأس الذى يكتنف الأحلام . وعلى الرغم من أن المؤلف لا يكاد يكون معروفاً خارج بولندة . وعلى الرغم من أنه إنسان معذب معوج السلوك إلا أنه يملك قدرة ليست عادية .

وقد استحوذت الواقعية الفرنسية الجديدة على اهتمام عدد آخر من الكتاب البولنديين فى هذه الفترة ولكنهم لم يتمكنوا من إنتاج مسرحيات لها قوة تكفى لإخراجها من نطاق بيئتها ووقتها ، ومن هؤلاء جوزيف نارزيمسكى Jozef Narzymsky وهو جدير بالذكر بسبب الحماسة الزائدة التى أقبل بها على تبنى المذهب الواقعى والأسلوب الذى اتخذه فى مسرحية (الإيجابيين) Pozytyroni ١٨٧٢ مثلا لخدمة أغراضه المثالية ولعل مسرحيات جابريلا زابوكا Gody Zyscuia أكثر إيغالا فى الطريق المؤدى إلى المذهب الطبيعى فى الكتابة المسرحية وقد توفرت لها القوة على توخى الأغراض الجادة وعلاجها بروح الملهاة . وما زالت مسرحيتها الأخيرة (أخلاق السيدة دولكا) Morslnosé pani Dulskiej ١٩١٣ تذكر إلى الآن ، ويجب أن نذكر أيضاً فى هذا المجال جوزيف بليزينسكى Josef Bliziniski فى مسسرحية (الحطام) Rosbitki عام ١٨٨٢ ، وقد جاء هذا الأسلوب إلى بلاد أخرى فى أوروبا الشرقية ، ولو أن المسرحية الواقعية التى تعالج مشكلة تحولت هناك بإدخال عناصر عاطفية وأسطورية وخيالية من النوع المبالغ فيه . فالعاطفية موجودة مثلا فى مسرحية كمسرحية (الجدة) Nagymama ١٨٩١ التى ألفها الكاتب المجرى جرجلى تزيكى Gergely Cziky وموضوعها يدور حول حبكة مقيدة معروفة هى بنت مر على فقدها وقت طويل وعاشق يعمد إلى التخفى كمدرس للغة الفرنسية كى يحظى بلقاء

حبيبته . أما فى تشيكوسلوفاكيا فإننا نجد ألويس يراسك Alois Jirasck يتذبذب بين مسرحيات من هذا النوع ومسرحيات تاريخية مثل مسرحية (المصباح) Lucerna ١٩٠٥ بينما نجد لادسلاف ستروبزنكى Ladislav Stropeznicky يصور نوعاً من المسرحية الواقعية بطريقة على غرار أوستروفسكى فى مسرحية (المختالين) Nasi furianti ١٨٨٧ حيث نجد بدلا من الحبكة المعهودة التى تجرى بطريقة مرسومة مجتمعاً بأكمله يموج بسبب الخلاف على صداقة ، أما رومانيا فقد قدمت لنا جوان لوكا كارجيالى Joan Luca Cargiale وقد اشتهر فى وطنه بمسرحياته التى تتعلق بمشاكل والتى تسخر فى الوقت نفسه من المجتمع بطريقته الخاصة وفى يوغوسلافيا طبق هذه الطريقة الساخرة برانسلاف نوسك Branislav Nusich على الحياة فى وطنه ووجه وإيفان كانكار Ivan Cankav نقده إلى الفساد السياسى فى بلده ولكن لم تستطع بلد من هذه البلاد أن تنجب كاتباً مسرحياً يستحق الذكر لوقوعه على صورة فذة من صور التعبير يقارب فى الأهمية ذلك الثلاثى العظيم من الفنانين أو المجموعة الأقل شأناً الذين أظهرتهم هذه الحركة المسرحية فى بلاد أخرى وعلى هذا كان لابد من ظهور شىء له قيمة من جهات أخرى من العالم أثناء القرن العشرين . على أن المذهب الواقعى المعروف فى القرن التاسع عشر لم يزدهر ويتحرر ويثمر إلا فى الدول الأسكندنافية وألمانيا وفرنسا والبلاد السلافية .



الفصل السادس
الحركة الرومانتيكية المتجددة فى المسرح

هناك أمر يجب ألا يغيب عن بالنا ونحن نستعرض أحوال المسرحية طوال هذه السنين فإبسن ومذهب الإبسنية يبدوان أعظم قوة مؤثرة فى ذلك العصر. وعمل المسارح المستقلة التى توفرت تماماً بالتقريب على إقامة المذهب الطبيعى ، أول ما يلفت أنظارنا ، ولكن حتى فى الأيام التى كاد هذا المذهب أن يصل فيها إلى أوجه نجد حركة مضادة تعمل على محاربته وتقضى بقدر الإمكان على كل أثر للطبيعية .

ولابد لنا أن نذكر أن ذلك العصر كان عصر الحركة الرمزية فى الشعر ، وقد تحددت معالم هذه المدرسة الشعرية بظهور قصيدة ميلارميه Mallarmé اسمها (أمسية آلهة الريف) L'aprés midi d'un fanré فى سنة ١٨٧٦ وأعلنت رسمياً بوصفها حركة أدبية فى بيان نشر فى الفيجارو خلال ١٨٨٦ . وقد استوحتها مسرحيات كان الواقع الخارجى فيها يتخلى للواقع الداخلى عن مكانه . وجاء فى التصدير الأصلى للقصيدة (أن الشعر الرمزى يسعى لإلباس الفكرة ثوباً هو شكل محسوس ولكنه مع ذلك ليس الغاية من هذا الشعر) فالمنطق هنا معدوم تماماً واعتقاد زولا أن الطريقة الطبيعية فى الإنشاء قد تمكن من الوصول إلى الضبط والدقة المعروفة فى العلم لا سبيل إلى إقراره .

وإنما تستخدم الكلمات لا لإعادة خلق الحياة ولكن لاستثارة المشاعر ، ولابد من ترك الموضوعية والإلتجاء إلى الذاتية .

الحركة الرومانتيكية المتجددة فى ألمانيا :

فى وسع كل أمة تقريباً فى السنين الأخيرة للقرن التاسع عشر أن تقدم لنا حركات مسرحية مضادة للمذهب الواقعى فأحياناً تتخذ شكلاً لإحياء الأساليب الرومانتيكية المتقدمة وأحياناً نجدها تعبيراً عن الإلهام الشعرى الذى جد حديثاً . ولا يقتصر الأمر على ذلك فهذه الحركات تبدو حتى فى أعمال الكتاب الذين يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بتطور المذهب الطبيعى . وهكذا يبدأ إبسن إنتاجه المسرحى بتأليف مسرحيات تاريخية متأثرة بالتجارب السابقة وفى مسرحية (بيرجنت) نجده يجنح إلى عالم خيالى لا وجود له بينما تلقى الرمزية على أعماله الأخيرة ضوءاً شاعرياً خافتاً . أما زميله ستريندبرج فإنه يبدأ بمسرحيات تاريخية وخيالية بحتة ويعود فى النهاية إلى كل من الأسلوبين ولعل أكبر مثال على هذا التطور جيرهارت هاوبتمان .

ويعتبر هاوبتمان زعيم المدرسة الواقعية فى ألمانيا : وهو أيضاً أكبر داعية للحركة الرومانتيكية المتجددة هناك . فمسرحياته (الناقوس الغارق) و هنرى القادم من) و (رقصات ببا) معالم واضحة فى تاريخ الحركة المسرحية ،مانتيكية وكان يعبر فى هذه المسرحيات عن حاجة يشعر بها المعاصرون له كان يعطى الجمهور ما كان يجد باحثاً عنه إلى جانب المسرحيات نعية . وتظهر صحة هذا الحكم للوهلة الأولى حين ننظر إلى التطور رحى من سنة ١٨٨٠ وما بعدها فحين قدم لدفج فولدا مسرحية طلسم) ١٨٩٢ حظيت بنجاح بدد كل شك حول اتجاه الجماهير إلى ترحيب باللون الشاعرى ونتج عن ذلك أن السنين التى تلت ذلك مباشرة

كشفت عن سلسلة من الجهود لتوفير هذه العناصر ووضعها فى قالب مسرحى ـ وهذه الجهود هى التى دفعت طائفة من كتاب المسرح ـ جاءوا إليه بعد سنة ١٩٠٠ ـ إلى إنتهاج نفس الخطة والوصول إلى أهداف أبعد .

وأظهر زملاء هاوبتمان فى هذا المجال الشاعر النمسوى هوفمانستال هوجوفون Hugo von Hofmansthal وكان يقصد من وراء استخدام الرومانسية إلى تقديم صورة حافلة عن الحياة للعالم . وهو يتنقل فى مسرحياته الأولى ذات الطابع الغنائى الجميل فى عالم تسوده الأحلام الرومانتيكية ذات الطابع الشخصى . وانتقل من مسرحية (الأمس) Geskrn ١٨٩١ إلى مسرحية (العبيط والموت) Der Tor und der Tod ١٨٩٣ حتى جمع أخيراً فى مجموعة المسرح الشعرى Theatre in Versen ١٨٩٩ والدرامات القصيرة Kkeine Pramen ١٩٠٦ سلسلة من هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد مثل مسرحية (المغامر والفتاة المغنية) -Der Abentheurer und die San gerin التى كتبت فى سنة ١٨٩٩ ومسرحية (الإمبراطور والساحر) Der Kaisar und die Hexe التى كتبت فى سنة ١٨٩٥ .

كان فى أول الأمر داعية للبحث فى المثيرات الحسية ـ الرضوخ السلبى للتجربة وما تجره من مشاعر ثم تحول عن هذه الفلسفة بالتدريج إلى تقدير للقيم الروحية الأعلى والأبعد عن الأنانية . وهكذا نجد فى مسرحية العبيط والموت بحثاً فى انعدام الجدوى من وراء التركيز على المشاعر الدفينة التى كان أصحاب مذهب الفن من أجل الفن مولعين بها فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، هذا بينما نجده فى أعماله الأخيرة ينتقل إلى جو يجمع بين عناصر التفكير الكلاسيكى وصور العقيدة المسيحية . ومن الملحوظ أن الشاعر وجد فى هذا المستوى الأخير وسيلة أكبر طواعية للتعبير عن حالاته النفسية وهو يتناول الموضوعات القديمة . فمسرحية (إلكترا) Elektra

١٩٠٣ ومسرحية (أوديب وأبو الهول) Odipno and die Sphinx ١٩٠٥ ومسرحية (ارادنى من ناكسوس) Ariadne Auf Naxos ١٩١٢ فيها رجوع إلى أثينا ولكن حول الشخصيات الكلاسيكية إلى شخصيات قلقة معذبة وقد استمد أصول مسرحية (الاحتفاظ بالبندقية) Das gerettete Venedig ١٩٠٥ من مسرحية لأوتواى والمصدر الذى استلهم منه مسرحية كل منا Je-dermann ١٩١٢ هو المسرحية الأخلاقية المعروفة فى الإنجليزية بهذا الاسم (كل منا) Everyman . أما مسرحيته (المسرح السالزبرجى العالمى الكبير) Der Grosse Salzburger Weltheater ١٩٢٢ فهى مستمدة من المسرحيات الإسبانية المعروفة باسم الاتو Aulos وتجد الموت جاثياً فى كل هذه المسرحيات وموجوداً فى كل مكان وذلك الحلم الذى يطلق عليه اسم الحياة يثير شعوراً غريباً بانعدام الطمأنينة وليس أمام المرء إلا أن يمضى فى الحياة يجتاز مسالك لا يعرف إلى أين تؤدى به . أما مسرحية (روزن كفالبير) Der Rosen Kavalier ١٩١١ وهى مسرحية رومانتيكية لطيفة فإن مؤلفها يجد مجالا يستريح إليه فى عالم من العذاب الروحى، ومسرحية إلكترا عبارة عن دراسة للحالة النفسية المضطربة عند امرأة أدى بها الحقد إلى الجنون . أما مسرحية أوديب فهى معالجة غريبة للموضوع اليونانى يظهر فيها أوديب فى دور المنقذ الذى يحوطه جو الآلهة التى لا تسأل عما تفعل .

ويكشف لنا « هوفمانستال » Hafmannsthal فى كل أعماله عن موهبة شعرية ممتازة ، ولكنه مع ذلك شاعر يدفعه عشقه للجمال إلى الإغراب أحياناً كثيرة ولا توحى كتاباته إلا بنزر يسير من الأمل . وهو على الرغم من فلسفته ليس إلا شاعراً أعمى ينتشى سمعه بالموسيقى . وقد انفصل فى خريات حياته ، كما يبدو فى مسرحية الرجل المتزمت Der Shavierige ١٩٢ ومسرحية البرج Der Turm ١٩٢٥ التى تستمد حبكتها القصصية

من مسرحية كالدرون ، عن التيار الذى يسير فيه عصره وفضل التعلق بالأحلام على واقع الحياة بعد الحرب .

ويعتبر هوفمانستال Hafman nsthal بفضل إتقانه لتصويره هذا الجو معبراً عن اتجاه هذه المدرسة الأدبية كلها ، فقد وفق إلى التعبير الرفيع عن أفكار زملائه فى المذهب وإحساساتهم ، من أمثال الألمانى كارل جوستاف فلملر Karl Gustav Vollmocller الذى يتضمن إنتاجه المسرحى الذى بدأ فى سنة ۱۹۰۳ بمسرحية كاترين أرمنياك وعاشقاها Cathriane, Gra-fin von Armagrac, und the berpen Lielhber ثم يحتوى على مسرحية (توراندو) ۱۹۱۲ التى اعتمد فيها على جوتزى - والمعجزة Das Murakel ۱۹۱۲ وهى إنتاج من نوع المسرحية الإيمائية الذى حقق لماكس راينهرد Max Reinhardt شهرة عالمية . ومعه أمثال إدواردشتوكن Eduard Steken الذى استفاد من أسطورة الكأس المقدسة Grail فى مسرحيات Gawan, Lenval, Langellor جاوان ولانفال ولانزلوت ۱۹۰۲ - ۱۹۰۹ وأمثال أرنست هاردت مؤلف مسرحية تانتريس العبيط Tentris der Narr ۱۹۰۸ وإلى جانب هؤلاء الأبناء المخلصين لهذه المدرسة الأدبية هناك آخرون غيرهم تأثروا بموجة الحماسة التى قوبلت به أعمال هؤلاء فقاموا بمحاولات فردية فى هذا الاتجاه فسار فيه زودرمان Sudermann صاحب مسرحية يوهانسن Jo-hannes والثلاث ريشات Die Dier Reiherfedern ۱۸۹۸ وشنترلر Schentzler ۱۸۹۲ فى براسلس Paracelsus وأتبعها فى سنة ۱۸۹۸ بمسرحية قناع بياتريس Derchleier der Beadrine . وجاء بعد هذين هربرت يويلنبرج Herbert Enlenbery الذى عالج بطريقة خالية من أى أثر رومانتيكى موضوع الزواج من المحرمات فى مسرحية أنا والفسكا Anna Walewska ۱۸۹۹ ثم كتب بعدها مسرحية كساندرا Cassandra ۱۹۰۳

بأسلوب رمزى . والمؤلف المسرحى ولهلم فون شولز Wilhalm von Scholz وهو من أنصار المدرسة الرومانتيكية المتجددة الذى ظهرت له مسرحية (الأرواح المتبادلة) فى سنة Vertauchte Scelen ١٩٠١ وبلغ من تأثره بالأسلوب الجديد أن كتب مسرحية (ميرو) Meroe ١٩٠٦ التى يتنافس فيها أب وابنه على حب امرأة أما رتشارد فوس Richard Voss فقد أخرج من قصص هانس ندرسن فى شكل ناجح ولو فى صعوبة مسرحية خرافية تسترعى النظر اسمها كاترين الشقراء Die Blond Katherien ١٨٩٤ وقع فيها تحت تأثير هاوبتمان وهو يحكى فيها قصة أم مسكينة تضحى فى سبيل إسعاد طفلتها المعذبة فى رحلتها فى هذه الدنيا . وقد اتبع الأسلوب الرومانتيكى القديم أدولف فلبراندت Adolf Willbrandt فى مسرحية رسول الملك Der Konigsbote١٨٩٤ وهى مسرحية تاريخية تجرى حوادثها فى النرويج فى القرن الحادى عشر .

ولا سبيل إلى الادعاء بأن المسرح الألمانى ـ إذا استثنينا مسرحيات هاوبتمان وهوفمانستال ـ قد أنتج شيئاً من هذا النوع له قيمة ثابتة ، ولكن هذه الأعمال المسرحية التى كتبت بدافع التحمس للواقعية ، لها بالتأكيد قيمة تاريخية كبيرة . وليس هناك ما يدانيها فى توضيح اتجاهات العصر بصورة ملموسة . وإذا وضعنا أعمال المدرسة الرومانتيكية الجديدة جنباً إلى جنب مع المسرحيات المعاصرة التى كتبت طبقاً لمقتضيات المذهب الطبيعى أمكننا أن نفسر اتجاه أعظم مدير للمسرح فى ذلك الوقت ماكس رانهارت Max Rein-hardt إلى الأخذ من كل شىء بقدر من المذهب المغالى فى الواقعية ومذهب التخيل الذى لا صلة له بالواقع ، والموضوعية التى تناسب أسلوب النثر والغنائيات التى تدور حول المشاعر الذاتية ، وكان ملهماً فى عمله سواء

بالمسرح الصغير Kleines Theater أم فى مسرح العرض الواسع Grosses Schauspielhaus .

ولابد من ملاحظة شىء واحد خلاف هذا قبل أن نترك المسرح الألمانى المتأثر بالرومانتيكية المتجددة ، وذلك أن العداء للمذهب الطبيعى قد أدى بعدد من المؤلفين الشبان إلى نوع جديد من الكلاسيكية بعد أن ساورا فى مرحلة من الرومانتيكية التى تسربت خفية إلى أعمالهم وأبرز مثال لهؤلاء بول أرنست Paul Ernest الذى وفد من معسكر الواقعيين وتركه سريعاً إلى عالم الخيال فى مسرحية (الموت) Der Tod ١٩٠٠ ثم انتقل بعد ذلك إلى أسلوب فى الفن يرتكز قطعاً على محاكاة النماذج الكلاسيكية ويعتمد على الأفكار الذهنية أكثر من اعتماده على المشاعر ويدعو إلى التحضر الذى يقوم على أساس من تمسك الفرد بأهداب النظام . على أن أعماله وأعمال زملائه لا تستحق كل ما قوبلت به من استحسان وتقدير فى ألمانيا الهتلرية وإن كان الاتجاه الغالب عليها يستحق الاهتمام لا سيما إذا ربطناه فى أذهاننا باتجاه معاصر فى فرنسا لإحياء المأساة الكلاسيكية .

التخيل البحت وزركشة الأسلوب فى المسرح الفرنسى روستان وماترلنك

فى السنين التى سبقت ظهور البيان الخاص بالحركة الرمزية كان هناك كتاب مسرحيون فى باريس يحاولون الاحتفاظ بالروح الشاعرية فوق المسرح . فأحرز فيكونت هنرى دى بورنييه Viconte Henry de Bornier نجاحاً باهراً بمسرحية (ابنة رولان) La fille de Roland ١٨٧٥ وفيها علاج قوى لموضوع من موضوعات البطولة . كما أن فرانسوا كوبى Francois Coppée حاول أن يصب المسرحية التاريخية الرومانتيكية فى قالب جديد وذلك فى

مسرحيات من أمثال (سفيوتوريلى) Severo Torelli ١٨٨٣ (واليعقوبيين) Les Jacobites ١٨٨٥ ومسرحية (فى سبيل التاج) Pour la Couronne ١٨٩٥ وحوادث المسرحية الأولى تجرى فى بيزا فى القرن الخامس عشر وتدور حول قصة دامية لأم تحاول الحيلولة بين ابنها وبين قتله لأبيه وذلك بأن تقوم هى نفسها بقتل حبيبها السابق. وتعرض المسرحيات الأخرى مواقف مثيرة من هذا النوع فى إطار شعرى رومانتيكى غنى بألوانه. وقد تأثر كوبى بشكل ظاهر بالكتابات التى حركت فرنسا فيما بين سنة ١٨٣٠ ـ ١٨٤٠ فوهب المسرح مقدرته الفنية فى الكتابة وإحساسه الحقيقى بالمواقف المثيرة وفهمه الجرىء ، إن لم نقل الدقيق ، للشخصيات ولغة شاعرية بديعة . ومسرحية « فى سبيل التاج » عبارة عن تجديد وإحكام للبناء المسرحى كما عرفه فكتور هوجو . . . موقف ابن اسمه قسطنطين يواجه بمشكلة خطيرة هى إما قتل أبيه ميشيل برانكومير إو إفساح المجال أمامه كى يخون بلاده وشرفه وفيما عدا ذلك نجده يكشف لنا فى المسرحيات ذات الفصل الواحد كمسرحية (عابر السبيل) Le Passant ١٨٦٩ و (صانع الفيولون فى كريمونا) Le luthier de Cremone ١٨٧٦ و (الكنز)Le trésor ١٨٧٩ عن جمال ولطافة يميزان أعماله بلون خاص .

على أنه إذا قارنا هذه الكتابات بكتابات أدموند روستان Edmond Rostand وهو مؤلف أقدر منه بكثير وصاحب شهرة داخل بلاده وخارجها ـ لضاعت أهميتها إذ يقوم نجاح روستان على عدد من الخصائص المحددة .

فقد كان قبل كل شىء مؤلفاً ماهراً جداً فى الكتابة للمسرح ، بل إن بعض مسرحياته تصلح أن تقدم للمبتدئين فى الكتابة المسرحية بوصفها نماذج تحتذى فى فن التأليف المسرحى . وقد أضاف إلى هذه الموهبة موهبة حقيقية ، لا نقول إنها تعلو كثيراً على المستوى العادى ، فى الشعر ، فكلماته

تغنى وهو يتقن القدرة على التصرف الماهر فيها ومزجها بانفعالات ملتهبة وقد نجح فوق هذا فى الاستفادة من ناحيتين ، من ناحية الرومانتيكية القديمة التى استفاد من دفعتها وحماسها ومن ناحية الرومانتيكية الجديدة التى استفاد من دقتها ونزعتها الجديدة فى البحث عن خبايا النفوس . وكان لجمعه لكل هذه العناصر المختلفة المتنوعة الفضل فى احتلاله المركز الفريد الذى يشغله .

وأول مسرحية كتبها هى مسرحية الرومانسيين Les Romanesques ١٨٩٤ وهى قطعة غنائية بهيجة كتبت بصراحة بدافع الهرب من الواقع وتعتبر تحدياً لأتباع زولا المغرمين بجو الانقباض وأتبعها بمسرحية أخرى اسمها (الأميرة البعيدة) La princesse lointaine ١٨٩٥ استخدم فيها الجانب المتعلق بالقرون الوسطى فى الحركة الرومانتيكية الجديدة إذ استخدم أسلوباً أشبه بأسلوب جماعة ما قبل روفائيل فى سرد حكاية مغن متجول اسمه رودل تمكنت من قلبه عاطفة قوية نحو أميرة تعيش فى مكان بعيد اسمها مليزاند Melisande يؤم قصرها للمرة الأخيرة حيث يموت فى نشوة من السعادة . وقد عمد دعاة الحركة الرومانتيكية الجديدة إلى علاج موضوعات تتعلق بحياة المسيح إلى جانب علاج الموضوعات المتعلقة بالقرون الوسطى . وليس من المستغرب أن نجد روستان مقبلا على تأليف مسرحية المرأة السامرية La Sameritaine ١٨٩٧ حيث يتحول الحب المثالى رودل Rodel إلى حب إلهى مقدس . وحبكة المسرحية فيها بساطة يظهر فيها المسيح بين السامريين ويتمكن بسحر حديثه من تنصير الفاتنة (فطينا) Photina وتصبح من أخلص أنصاره وتنجح فى تحول كل أهل سامراء إلى عبادة الإله الجديد .

ولعل روستان حين أدرك أن طريقه ليس فى هذا المجال . . أقدم بعد هذه المسرحية مباشرة على إثارة المجتمع الباريسى بمسرحية (سيرانو دى برجراك Cyrano de Bergerac) ١٨٩٧ قد تخلى هنا عن الزركشة الموجودة فى المسرحيتين السابقتين وعالج موضوعه الذى يجرى فى مكان تمت له دراسته بعناية ودقة ويتعلق بالحياة فى فرنسا فى القرن السابع عشر والمنظر الافتتاحى ملىء بالعواطف الإنسانية وفيه مقارنة بين الطبع والافتعال يعنى شيئاً جديداً كل الجدة فى عالم التأليف المسرحى . إن شخصية رودل لم تكن إلا ظلا وشخصية المسيح فى مسرحية (المرأة السامرية) ليست إلا شيئاً من تهاويل الخيال أما تصوير شخصية سيرانو التاريخية ورفاقه ففيه رسوخ وحيوية وهكذا حتى إذا كان الموضوع متعلقاً بقصة عواطف ضائعة لا تقابل بما تستحقه ، على النمط الذى رأيناه فى مسرحية الأميرة البعيدة فإننا نجد فى أنفسنا الإستعداد للإصغاء بشغف وتأثر . صحيح أن تعلق سيرانو بروكسانا شبيه بتعلق رودل بحبيبته ، ولكن البطل فى كل منهما ليس واحداً . روستان لا يلتزم الطابع المرسوم بل يجد الحائل بينه وبين إشباع غرامه ماثلا ، لا فى عقبة خارجية ، بل فى خاصة من الخصائص المميزة للبطل نفسه . وكانت قصة رودل تدعو للإشفاق إذ هى قصة النار والفراشة أما قصة سيرانو فقصة رجل شجاع معتز بنفسه أراد القدر أن يحبس روحه فى إطار سخيف . وتتخلل هذه القصة روح الفكاهة وهو يعالجها . وتدور هذه القصة الحزينة حول غرام سيرانو بروكسانا ، ويدفعه هذا الغرام إلى مساعدة شاب وسيم هو كرستيان دى نوفييت christian de Neuvillette على الحصول عليها وما يزال يطوى صدره على هذا الغرام المكبوت حتى يموت . وهذا الغرام فيه مأساة بالتبعية ولكن الانطباع الذى يتركه فى النفس لا ينطوى على الحزن وإنما تعلق بأذهاننا سلسلة الحوادث التى يقوم فيها سيرانو بكل احتقار

بتلقين ذلك الفتى الوقح فلفير Valvert درساً لا ينساه إذ يقضى عليه بطعنة نافذة من سيفه وهو يقوم بإنشاد أغنية منغومة :

الفيكونت : سأرميه الآن برمية من ذكائى (يتقدم إلى سيرانو الذى يراقبه ويتأمله ويأخذ مكانه قبالته فى شىء من الغباء)

أنت ـ منخارك ـ المنخار ـ ضخم جداً .

سيرانو : (بجد واهتمام) جداً .

الفيكونت : (مبتسماً) ها ؟؟

سيرانو : (من غير تأثر) أهذا كل شىء ؟

الفيكونت : ولكن . . .

سيرانو : لا أيها الشاب ، كلامك مختصر أكثر مما يجب ؟ يمكنك أن تقول : يا الله ؟ أشياء كثيرة وكثيرة ، وبلهجة متغيرة فى كل مرة .

كأن تقول متهجماً :

« يا سيد لو كان لى مثل منخارك لقطعته .

أو تقول بلهجة ودية : « ولكنها ستنغمس فى فنجانك ،

وكان الأحرى أن تختار وعاء كبيراً لتشرب فيه »

أوتقول بلهجة الوصاف « إنها صخرة ـ قمة ـ رأس أقلت رأساً ، بل هى شبه جزيرة »

أو تقول بلهجة المتسائل : «فيم تستخدم هذا الجراب المستطيل، أو أنها كحقيبة لأدوات الكتابة أو صندوق لحفظ المقص » ، وفى وسعك أن تقول بلهجة رزينة : « أمغرم أنت

بالطيور ، حتى لتعمد شأن الأباء إلى تخصيص وقتك وفكرك من أجل أن تقدم لها هذا العش لتريح فيه أقدامها الصغيرة ؟»

الفيكونت : (غاضباً) أنت مهرج .

سيرانو : (وهو يطلق صرخة كمن مسه ألم مفاجىء) أوه .

الفيكونت : (الذى كان يتأهب للخروج ثم يعدل) : ماذا يقول الآن ؟

سيرانو : (وقد تغضن وجهه من الألم) : لابد أن أهزها ، لأنها ستستغرق فى النوم ـ إن الخطأ فى تركها طويلا مهملة .

الفيكونت : ما الحكاية ؟

سيرانو : إن حد سيفى يهتز .

الفيكونت : (وقد جرد سيفه) حسناً . أقبل إذن .

سيرانو : سأعطيك ضربة شيقة صغيرة .

الفيكونت : (مترفعاً) شاعر . . .

سيرانو : شاعر نعم شاعر من النوع الذى يبارزك ويقوم فى الوقت نفسه بترنيم أنشودة ؟

الفيكونت : لا أظنك

ماذا تعنى حتى كلمة أنشودة ؟

ولكن . . .

سيرانو : (كمن يردد درساً) الأنشودة مكونة من ثلاث فقرات .

كل فقرة مكونة من ثمانية أبيات .

الفيكونت : (محركاً قدميه) أوه .

سيرانو : (مستمراً) والقرار من أربعة .

الفيكونت : أنت

سيرانو : سأقوم بتأليف أنشودة وأحاربك فى نفس الوقت .

وفى المقطع الأخير سألمسك يا سيد .

الفيكونت : كلا ؟

سيرانو : كلا ؟

أنشودة بمناسبة مبارزة السيد برجراك

فى فندق بورجونى أحد الأجلاف .

الفيكونت : ما هذا من فضلك ؟

سيرانو : هذا هو العنوان

الصالة : (وكل من فيها مشدوه) ـ مكانك ـ ممنوع الكلام ـ إلزم الخط ـ يا له من شىء مثير

(منظر الجميع . عدد من النظارة الفضوليين يتجمعون والماركيزات والضباط يختلطون بالتجار والناس العاديين. الخدم يصعدون فوق الأكتاف كى يجيدوا الرؤية . جميع النساء يقفن فى مقاصرهن إلى اليسار ، دى جيش ورجاله وإلى اليمين لوبرت وراجنو وكويجى . . . . . إلخ) .

سيرانو : (مطبقاً عينيه لحظة) : انتظروا دعونى أختر ما يحلو لى من القوافى ـ ها هى

أنا الذى أرمى قبعتى فى خفة بعيداً

ومن أكتافى أترك خلفى وئيداً

ثوبى الذى يخفى عدتى

وأستل سيفى من جرابه

مثل « سللادون » رفيع العماد طويل النجاد

ومثل « سكاراموش » سريع اليد حاضر الذهن

حذار يا صديقى للمرة الأخيرة

سأطعن عندما أتم القرار

(تتلاقى السيوف)

كم كنت أحمق فى اندفاعك للمعركة

سأنقض عليك بالسيف وأذبحك ذبح الدجاج

تبدو منك عظام القفص الصدرى تحت سترتك وهى تلمع .

وصدرك تدلت منه الشرائط الزرقاء .

دقى أيتها النواقيس ، ولنر المزركشات اللوامع

إن حد سيفى ليمضى خفيفاً كالذبابة تحوم حول الوعاء

وعندما أعلن على رؤوس الأشهاد فى هذه الصالة

ستكون طعنتى عندما أتم القرار .

أحتاج الآن إلى قافية تتمشى مع (النشيد)

أراك وكأنك تستسلم ، ويستحيل لونك إلى بياض الحائط .

علىَّ الآن بكلمة الطريد كى تمشى مع «النشيد»

والآن جرد سيفك

وعندما أتفادى طعنة نجلاء

أمسك جيداً حتى لا يفلت منك ، سأطعن عندما أتم القرار .

(يعلن فى جد)

القرار : أيها الأمير عليك بالضراعة لله

إننى آخذ مكانى وأتقدم مرة أخرى

إننى أغافلك وأطعن (يطعن) ها قد تم كل شىء

(الفيكونت يترنح . وسيرانو ينحنى)

فإننى أطعن عندما أتم القرار .

وكان من العسير على روستان أن يصل إلى ما وصل إليه فى هذه التحفة التى تتميز بلونها الرومانتيكى . أما مسرحية « النسر الصغير » L'Aiglon ١٩٠٠ فتدور حول حياة النسر الصغير ابن نابليون ، الذى يستلهم ذكرى أبيه لكى يستعيد إمبراطوريته ولكنه لا يملك قوة العزيمة أو القوة المادية اللازمة لتحقيق أهدافه . لقد منيت هذه المسرحية بالفشل المبين . ولكن المؤلف يصيب قدراً من النجاح فى مسرحية الديك Cnatecler ١٩١٠ والليلة الأخيرة لدون جوان La derniére nuit de Don Juan التى طبعت سنة ١٩٢١ والمسرحية السابقة تقدم لنا عنصراً جديداً فى فن روستان وذلك لغناها بالأشعار الساخرة وغلبة الطابع الرمزى عليها عموماً . وهنا تتجلى قدرته فى إحكام البناء المسرحى ونرى كل مشهد مكتوباً بحيث يحدث الأثر المطلوب ـ فهناك منظر الطائر حين يحط ومنظر كلب الصيد ونشوة الحب

والنجاة واليأس والأمل الذى جد ـ وكل من هذه الأشياء يساعد فى إحداث الأثر العام . ولعل القصة الأساسية بسيطة . قصة ديك الأجران المشهور الذى يعتقد بينه وبين نفسه أن الشمس تشرق طوعاً لصيحته المزهوة . وهو منبوذ من مخلوقات الليل ومن هنا خطورة موقفه : ولو قدر لحلمه أن يتبدد فإن إحساسه بقيمة الحياة سيذهب . وتدرك الأنثى التى ترافقه هذه الحقيقة فتعمل على تبديد حلمه إذ تراه متعلقاً به مما حرك كوامن الغيرة عندها ولكنها بعد أن تنجح فى تدبيرها ترتد إلى الديك ثقته بنفسه ، ولكن هذه الثقة مشوبة بالتعقل الذى عمقته التجارب ولم يعد أمامها فى النهاية بعد أن تسلط عليها بقوة روحه إلا أن تتقبل نظرته للحياة فى رضى وارتياح . إن موضوع المسرحية ليس فيه شىء من العمق وكذلك التفاصيل الخاصة بحوادث هذه القصة الرمزية . ومع ذلك فهى من خير المسرحيات التى كتبت فى ذلك العصر بسبب نزعتها الغنائية الحافلة وحسن تقييمها للشخصيات وبنائها المسرحى الدقيق .

وآخر مسرحيات روستان ، التى مات دون أن يتمها تتعرض لموضوع دون جوان الذى لا ينقضى سحره أبداً . والمشهد الأول نرى فيه دون جوان منقولا إلى الجحيم بواسطة التمثال، والحوار الذى يجرى فيه يبدو كما لو كان ستمرارًا للسطور الأخيرة فى مسرحية موليير وتدور الحركة المسرحية حول البطل الذى منح كما منح فاوست من قبل مهلة عشر سنين قبل أن يطلبه الشيطان لكنه يتبين فى النهاية كما تبين فاوست من قبله إنه لم يكسب من هذه المهلة شيئاً . ويضطر فى النهاية أن يقبل صاغراً الاشتراك فى عرض للعرائس من إخراج الشيطان . إن بطل المسرحية الذى غلبت عليه نزعة رومانتيكية يصيح قائلا (كم أتحرق للعذاب شوقاً)

لم أتعذب قط . من حقى أن أذهب إلى نار جهنم لقد كسبت هذا الحق بمجهودى) .

ويرد عليه الشيطان قائلا :

ـ جهنم حيث آمر أنا ؟

أنا الذى أرسم نطاقها . فبعض المشاهير من الرجال يحق عليهم العذاب وهم فى داخل تماثيلهم أما أنت فيحق عليك وأنت فى داخل هذه الدمية التى تمثلك . إن صفات روستان من مرح وسخرية وتلاعب بالمعانى واستساغته الكاملة لمظاهر البطولة الرومانتيكية فيها جميعاً ضمان لمكانته الفذة فى عالم المسرح . قد يكون صحيحاً أن نصيبه فى إشاعة الحركة الرومانتيكية الجديدة على المسرح لم يكن كبيراً ولكن يشفع له ما تحظى به مسرحياته الثلاث العظيمة من طرافة وجاذبية فى ألوانها .

ولكى نفسر تفسيراً مسرحياً هذه الحركة الرومانتيكية المتجددة نقول إن المسرح الباريسى وجد فى موريس ماترلنك Maurice Matherlenck البلجيكى شاباً ذاع صيته كشاعر من أتباع المذهب الرمزى ثم انصرف عامداً بعد ذلك إلى نقل الصيغة العامة لهذا الشعر للغة المسرح . وقد أثر على المسرح فى هذا القرن الحالى تأثيراً بعيداً لأنه كان أولا رائداً فى هذا الميدان ولأنه كان يملك ثانياً العبقرية الحقيقية اللازمة وإن كانت محدودة بعض الشىء . ولعلنا مللنا الآن من الجد النفسى المسيطر على مسرحياته وانتقلنا إلى شىء آخر . ولعل المناظر التى كتبها لم تعد تفعل فى نفوسنا فعل السحر مثل ما فعلت مع الجيل السابق لنا ، ولكن مع الاعتراف فى الحال بكل هذه الأشياء لا يسعنا أن ننسى ذلك الفضل الذى يدين به المسرح الحديث للعمل الذى أنجزه .

ظهرت له فى سنة ١٨٨٩ أولى مسرحياته التى سماها تسمية تدل على منحاه (الأميرة مالين) La Princesse Malaine وأتبعها بمسرحيات مماثلة (الدخيل) L'intruse ١٨٩٠ و(العميان) Les aveugles ١٨٩٠ و (بلباس ومليراند) Pellbias et Mélisande ١٨٩٢ و (علاء الدين وبالوميد) Alladine et Pollomides ١٨٩٤ و (الداخل) L'intérieurs ١٨٩٤ و (موت تنتاجيل) La morte de Tantagiles ١٨٩٤ و (أجافين وسليست) Algavaine et Sélysette ١٨٩٦ وآخر مسرحية فى هذه السلسلة مسرحية (الأخت بياتريس) Soeur Béatrice ١٨٩٩ .

وتشترك هذه المسرحيات جميعاً ، سواء تناولت موضوعاً من العصور الوسطى أم لا فى نفس الصفات . فالشخصيات لا يفصلنا عنها إلا قناع رقيق ، وبدلا من وفرة النشاط المسرحى عند روستان نجد حالة من الخمول الحالم كما أن الإحساس بتصاريف القدر يحل الإنسان من أية مسئولية . وخير مسرحياته التى تجرى حوادثها فى العصور الوسطى مسرحية بلياس ومليراند وهى تحوير لقصة باولو وفرانسسكا بحيث تجرى فى عالم الأحلام . والمنظر الافتتاحى يحدد اللهجة السائدة فى المسرحية بطولها :

نحن الآن أمام بوابة إحدى القلاع ومن الداخل تترامى إلينا أصوات :

الخادمات : افتح الباب . افتح الباب

البواب : من الطارق ؟ لماذا تأتين وتوقظيننى من سباتى ؟ اذهبن من الأبواب الجانبية الصغيرة ، وما أكثرها .

إحدى الخادمات : بل جئنا لنمسح العتبة وننظف البوابة والسلالم ، افتح إذن . افتح .

وهكذا نجد أنفسنا أمام عالم يبعد تماماً عن الواقع ، لن نريم عنه حتى يوسد التراب أولئك العشاق المعاميد بعد موتهم فى النهاية .

كانت الموضوعات المتصلة بالقرون الوسطى شائعة إذ ذاك فى كتابات الناظمين للمسرح من أتباع الحركة الرومانتيكية ولكن ماترلنك كشف لنا عن قدرة أكبر على الإبداع وهو يحاول خلق (مسرح يفتقر إلى الحركة) كما فعل فى مسرحياته (الدخيل) و (العميان) و (الداخل) . الأولى تقدم لنا موضوع الموت فى شخص إنسان دخيل على العائلة . وليس للمسرحية حبكة بالمعنى المفهوم ـ كل ما هنالك صورة لمجموعة صغيرة فى غرفة ضيقة وعلى مسافة منهم تعانى امرأة من آلام الوضع . ويتشعب الحديث بينهم فى النهاية مداً وجزراً فى خفة وهدوء وشبح الموت الوشيك لم يغب عن بالهم طوال ذلك الوقت :

الجد : هل النوافذ مفتوحة يا أورسولا ؟

الإبنة : الباب الزجاجى مفتوح يا جدى .

الجد : يبدو لى أن البرد يقتحم على الغرفة .

الإبنة : هناك ريح خفيفة فى الحديقة يا جدى ، وأوراق الورد تتساقط .

الأب : حسناً . اغلقى الباب يا أورسولا فالوقت متأخر .

الإبنة : أجل . ولكننى لا أستطيع إغلاق الباب يا أبتاه .

الأختان الأخريان : لا يمكننا إغلاق الباب .

والموقف فى مسرحية العميان على هذا الشكل من ناحية افتقاره للحركة ـ فكل ما هنالك مجموعة من العميان ضلوا طريقهم فى الغابة لأن المرشد الذى كان يقودهم ، وهو قسيس ، مات وهو بينهم ولعل مسرحية (الداخل) أقل افتقاراً للحركة من هذه . حيث نقف أمام منزل ونطل داخل نافذة على منظر فى الداخل لعائلة تعيش سعيدة فى هدوء . ولكن هناك فتاة تنتمى لهذه العائلة تموت غرقاً ويجرى الحوار فى المسرحية بين الجيران الذين يتعين عليهم بحكم الجوار أن يدلوا إلى العائلة بهذا الخبر المزعج ولكنهم مترددون . والشخصيات اللازمة فى المسرحية ليست هؤلاء الجيران بل أفراد العائلة الذين لا نراهم ولا نسمع لهم صوتاً أبداً إذ هناك فاصل بيننا وبينهم .

ولا يسعنا إلا الإعجاب بالبراعة الماثلة فى هذه القطع المسرحية والتى تمكن بها ماترلنك تماماً من تحقيق ما كان يطمح إليه فى المسرح الجديد . فهناك على حد قوله : « مأساة كل يوم والتى هى أوقع وأعمق وأكثر تمشياً مع طبيعتنا الحقة من مأساة المغامرات الهائلة . لقد أصبحت أرى أن رجلا هرماً مستلقياً فى مقعده الطويل وهو ينتظر ببسطة إلى جوار مصباحه ، ويصيخ السمع ، دون وعى منه ، لكل تلك القوانين الأزلية السارية من حوله ، ثم وهو يفسر دون إدراك ، ذلك الصمت المطبق على الأبواب والنوافذ ، يسرى فى الضوء من نأمة خافتة ، ثم يتأمل دخائل نفسه ومصيره وهو ملق برأسه الصغير إلى الخلف لا يأبه بكل ما فى هذا العالم من قوة تتدخل فى شئونه وتراقبه وهو فى غرفته وكأنها خدم يطيعونه ، وإنه لغافل عن أن الشمس نفسها تحفظ المائدة الصغيرة التى يريح عليها ذراعيه وما من كوكب فى السماء أو قوة من قوى الروح تستطيع أن تغفل عن غمضة عين أو تجلى فكرة ـ أصبحت أرى أن هذا الشيخ العاجز عن الحركة يحيا حياة هى فى الحقيقة

أعمق وأشمل وأكثر إنسانية من حياة العاشق الذى يخنق معشوقته أو القائد الذى يحرز النصر أو الزوج الذى ينتقم لشرفه .

يجوز أن ماترلنك وهو يحلم بالمسرح الذى لا حركة فيه كان مسبوقاً إلى ذلك من كتاب مثل نرويد Norwid ولكن إعلانه لأغراض هذا النوع من الكتابة المسرحية وتفسيره المبتكر لهذه الأغراض يشفعان لنا فى وصفنا له بأنه فنان مبتكر .

ثم انتقل ماترلنك إلى أسلوب آخر فى الكتابة ، حين أنتج مونافانا Monna Vanna فى سنة ١٩٠٢ ، فأسلوبها أقل إظهاراً للناحية الفردية ، ولكن إحتمال الحصول على تقدير الجماهير له كان أكبر ، وللقصة هنا نغمة مألوفة لدى المعتادين على قراءة المسرحية الرومانتيكية فى ذلك الوقت . وتتلخص فى أن مدينة بيرا ضرب حولها الحصار وتكاد تموت جوعاً لولا أن مونافانا توافق على أن تهب نفسها إلى الجنرال برنزفالى قائد القوات المهاجمة كى تنقذ المدينة من الدمار ، ولشدة ما تأخذها الدهشة حين تجد فى شخص الجنرال عاشقاً شهماً يعرض عليها من تلقاء نفسه أن يحلها من الوعد الذى ارتبطت به . وحين يوشك أن يتم القبض عليه بتهمة الخيانة تعود به إلى بيتها ولكن زوجها تساوره الظنون فتعلن براءتها من ارتكاب الفاحشة غير أن التهديد بتوقيع العذاب على برنزفالى يجعلها تكذب فى شجاعة . ويسودنا الاعتقاد فى النهاية بأنها ستنقذه من السجن وتهرب معه . فى هذه المسرحية شىء أقل فى الأهمية بكثير من إنتاج ماترلنك المبكر . وعلى الرغم من نجاحها الذى لا جدال فيه على المسرح إلا أنها تبين لنا التخلف الذى أصاب فنه . وهناك شىء من الجمال ولكن هناك صفة تدعو إلى الضجر هى مزيج من الإيحاء الجنسى والتصوف الغامض .

وفى مسرحية جوايزيل Joyzelle ١٩٠٣ قدر أكبر من التصوف وإن كنا

نجد فيها كذلك موضوعات خاصة بالحب والتضحية بالناحية الجنسية ، وهذه الموضوعات هى التى تعود للظهور فى مسرحية مريم المجدلية Marie Magdaleine ١٩١٠ التى لاتعتبر ذات بال والتى نجد فى شخصياتها أنماطاً ثابتة معروفة ـ كشخصية الجندى الرومانى لوسيوس فيروس وشخصية مريم المجدلية سيدة القصر التى تعلقت بالمسيح وشخصية الفيلسوف نيوس سيلانوس الذى يسعى وحده التماساً للحكمة .

واكتشف ماترلنك فى مسرحية الطائر الأزرق L'oiseau bleu ١٩٠٨ ميداناً بكراً مثمراً ، ولابد من الاعتراف بما كان لها من أثر ، وإن كنا نستخف اليوم ما فيها من رمزية ونعتبر الجانب الأكبر من فلسفتها سطحياً . ولعل من الخير أن نتقبلها كما هى وأن نعتبرها ـ كما هى فى الحقيقة ـ قصة وهمية من النوع العاطفى الذى يصلح للأطفال ، تصميمها قوى وعباراتها لا تخلو من جمال . من اليسير أن نهزأ بمسرحية الطائر الأزرق ولكن لها مع ذلك حسناتها وعلى الرغم من زوال الجدة التى كانت لها فى وقت من الأوقات إلا أنها لا تزال ذات وقع فى النفس وذلك بعكس مسرحية الخطوبة Les fian-cailles ١٩١٨ التى حاول فيها صاحبها أن يقدم لنا ملحقاً للقصص الوهمية التى تناولها من قبل . من الصعب الوصول إلى تقدير صحيح خال من التحيز بالنسبة للعمل المسرحى الذى قام به ماترلنك لو أخذناه على أنه فيلسوف لما وجدنا لآرائه عن سر الحياة نصيباً كبيراً من التقدير كما أنه بدأ حياته المسرحية بنظرية جديدة جريئة فى التعبير المسرحى ولكنه تخلى عنها وقدم للجمهور فى النهاية تأثيرات مسرحية من النوع الرخيص وإنما الذى يبقى له بعد ذلك هو عمله فى المسرحيات التى كتبها مبكراً والنظرية التى تمخضت عنها تلك المسرحيات ففيها الدليل القائم على عبقريته . ولا شك أن المسرح مكان لا يصلح بغلظته وطابعه السوقى لتلك المسرحية المفتقرة إلى

الحركة التى عمل على تشجيعها . ولا شك أن الحجاب الذى فصل به بيننا وبين شخصياته كان السبب ـ إن لم يكن هو المبرر ـ لاتهام فنه بتهمة الهروب من الواقع . ومن جهة أخرى فإن الذين يحملون عليه ويهملون مسرحياته يتورطون فى إنكار الأثر الكبير الذى تركه أسلوبه فى عشرات من المؤلفين فى القرن العشرين ويعمل الكثيرون منهم فى ميادين بعيدة كل البعد عن ميدانه فيما يبدو ، كما أنهم يفشلون فى تقدير المهارة الفنية التى تتجلى فى مسرحياته حق قدرها .

إذا استثنينا كتابات روستان الفرنسى وماترلنك البلجيكى لم نجد مسرح باريسى يقدم لنا شيئاً ذا بال فى الاتجاه الرومانتيكى اللهم إلا إذا استثنينا مسرحية (ابن السبيل) Le Chemineau ١٨٩٧ من تأليف جان ريشبان Jean Richepin وهى تعطينا صورة ساخرة للحياة التى يعيشها السمكرى ، ومسرحيات أخرى مثل مسرحية (الدير) Le Cloître ١٩٠٠ التى كتبها بلهجة غنائية بلجيكى آخر كماترلنك هو إميل فرهارن Émile Verhaer-en. على أننا لم نجد داعياً لمسرحيات كثيرة من هذا القبيل ، فإن روستان وماترلنك كلاهما حققا للمسرحية الرومانتيكية الفرنسية شهرة عالمية لا يعلى عليها .



الجزءُ العَاشِرُ
المسرحيّة فى بلاد الشرق

لعل من السخف أن نعرض المسرحية فى مختلف بلاد الشرق على هذه الصورة الموجزة فى هذا المكان بالذات فى التاريخ العام للمسرح فلقد فرغنا لتونا من استعراض عصر إبسن ونحن الآن بصدد الدخول فى عصر شو والفصل بين هذين العصرين عن طريق الانتقال بخيالنا إلى بلاد ترتطم بشواطئها مياه المحيط الهادى الدافئة يبدو سخيفاً لأول وهلة . فالمسرحيات التى ظهرت فى الصين واليابان والهند إنما تمت كتابتها من الناحية الزمنية فى القرون التى استغرقت العصور الوسطى وعصر النهضة ، ففى ذلك الوقت بلغت أقصى مراتب التعبير . وحيث أن هذا التعبير كان مقصوراً عامة على حقائق تتصل بالدين أو الفلسفة أو ماوراء الطبيعة فقد كان من الواجب أن نتناول هذه المسرحيات الشرقية ونحن نتناول المسرحيات المتعلقة بالمعجزات والغيبيات عند الكنيسة الكاثوليكية .

وإنما يمكن تبرير وصفنا لهذا الفصل هنا أن كل عمل شامل النطاق واسع ـ سواء أكان تاريخاً عاماً للحوادث الإنسانية أم للأدب لابد له من اختيار وجهة معينة فى البحث ، والذى يعنينا هنا بداهة هو تطور المسرح فى بلاد الغرب من أول أيامه فى اليونان إلى آخر مظهر له على المسارح المألوفة لنا

الآن . فإذا تعرضنا للمسرحية الشرقية فى الوقت الذى تعرضنا فيه للمسرحيات المتعلقة بالغيبيات فى القرون الوسطى بسبب وجود شعراء على بعد آلاف الأميال فى الصين واليابان والهند كانوا منهمكين فى إنتاج مسرحيات دينية إذ ذاك ، لكنا بذلك قد شوهنا الصورة التى نرسمها ، فالنقطة التى يدور حولها كتابنا هى المسرح فى بلاد الغرب ، ويجب أن يتوقف كل شىء على إدراك هذه الحقيقة . وقد ظلت المسرحية الشرقية مجهولة تماماً بالنسبة للمسرح الغربى حتى الجزء الأول من القرن التاسع عشر وحتى فى ذلك الوقت ظل تأثيرها على الكتاب ضئيلا ـ صحيح أن جوته وغيره من الرومانتيكيين الألمان هاموا بذلك الجمال الذى وجدوه فى أعمال كاليداسا وتحدثوا عنه فى عبارات من المديح الخالص المستغرق الذى كانوا يصبونه على كل ما يستحوذ على إعجابهم ، ولكن الأثر المباشر لهذه الأعمال على القالب المسرحى الذى كان سائداً إذ ذاك ما زال فى حاجة إلى إثبات . ففى خلال القرن التاسع عشر زاد اهتمام الناس بمعرفة المزيد من المعلومات عن مسارح الشرق. وانتقلت هذه من مكتبة الدارس المتخصص إلى مكتبة المسرح ، وإذا بنا نتعرف بالتدريج قرب نهاية القرن على آثار طفيفة تركها الشرق على الغرب . فنجد مثلا لنباك Linnebach على دراية كافية بنواح خاصة فى المسرح اليابانى إذ نقل عنه فكرة الخشبة المتحركة وتمكن الجمهور من التعرف على أنواع من المسرحيات عن طريق سلسلة من المسرحيات التى ترجمت وهكذا أخذ المسرح الهندى واليابانى والصينى يقرب من المسارح فى الغرب .

على أن هذا الإلمام بأحوال المسرح الشرقى لم يرسخ ولم يبدأ فى التأثير المباشر على المسرحية عندنا إلا فى أوائل القرن الحالى . إذ ذهبت فرقة مسرحية من الصين إلى باريس فى سنة ١٨٩٥ وذهبت فرقة يابانية إلى لندن فى سنة

١٩٠٠ والمسرحيات السانسكريتية القديمة لم يعد ينظر إليها على أنها مجرد أعاجيب أو مصادر للفلسفة الشرقية ، وإنما نقحت ومثلت على المسرح ، وحتى إذا كانت هذه الحفلات التمثيلية التى عرضت فيها لم تجتذب إليها إلا عدداً محدوداً إلا أنها خلقت الجو الذى ساعد على انتشارها الواسع فيما بعد . ومن سنة ١٨٩٠ وما بعدها ومسرحية « عربة الأطفال » ناجحة إلى حد ما فى فرنسا أما مسرحية « السترة الصفراء » ١٩١٣ التى كتبها للمسرح الأمريكى على الطريقة الصينية ج . هـ . بنريمو J.H. Benrimo فقد أصابت نجاحاً من الناحية التجارية وقد تبعتها مسرحية تمثل كثيراً هى مسرحية « دائرة الطباشير » التى أعدها كلابوند Klabund للمسرح أول الأمر باسم Der Kreidekreise فى سنة ١٩٢٣ ، ثم مسرحية (سيدة النبع الثمين) فى سنة ١٩٣٨ التى تمكن فيها بمهارته الدقيقة س . ى . هيونج S.I. Hisung من تعديل الأسلوب الشرقى بحيث يلائم حاجات المسرح الغربى وكانت النتيجة عملا أدبياً حاز من الإقبال ما جعله يعتبر من أشهر المسرحيات فى عصرنا هذا .

وكانت كل هذه التطورات مصحوبة باهتمام جديد من جانب الشعراء الذين يكتبون للمسرح بالأساليب الشكلية فى التمثيل المسرحى عند أهل الشرق ، فإخراج أرثو والى rthur Waley لمسرحيات « نو » اليابانية كان يقابل بترحيب شديد ، وكذلك الكتب التى كانت تصف طرق التمثيل المعتادة فى هذه المسرحيات وأمثالها . وسنرى الأثر الذى تركه المسرح الشرقى فى كتابات الشعراء الذين يكتبون لمسرحنا وخاصة فيما بين سنة ١٩٢٠ ـ ١٩٤٠ ، لم يكن بالأثر الضئيل أبداً .

لعل فيما تقدم تبريراً كافياً لمعالجة المسرح الشرقى فى هذه النقطة المعينة من

عرضنا لأحوال المسرح . وربما احتل شكسبير ومن معه نفس هذه النقطة لو تصدى لتاريخ التطورات المسرحية فى بلاده مؤرخ صينى ، فهو لن ينكرهم إلا حين يتحدث عن تلك الأعمال المسرحية الصينية التى تأثر بها الإنتاج المسرحى فى عصر إليصابات . إننا نتعرض هنا للزمن الروحى لا للزمن الفعلى .

الفصل الأوّل
المسرحيّة السانسكريتية

كان المسرح الهندى كما سبق أن بينا ، أول مسرح شرقى فرض نفسه على اهتمام الغرب . ولا نعرف بالضبط متى نشأت المسرحية السانسكريتية ولعل السبب الأكبر يرجع إلى إهمال حساب الزمن الذى عرف فى الأدب الهندى القديم . وتذكر الخرافات التقليدية أن المسرات التى يحققها المسرح نزلت للناس من لدن أرناسى التى قضت عليها الآلهة بأن تهبط من السماء للأرض بعد أن انشغلت بالتفكير فى حبيبها الذى ينتمى لبنى البشر وعجزت عن أن تظهر مهارتها المعتادة أمام الإله العظيم إندرا ولكن لا نعرف متى حدثت هذه الحادثة الخارقة على فرض أنها كذلك ، ولا نعرف بتاتاً من هم خلفاؤها المباشرون . وكل ما يمكن معرفته بأبسط درجات التأكد أنه قبيل حلول هذه الحقبة من الزمن قام أحد الدارسين واسمه باراتا Bharata بمثل ما قام به أرسطو ـ بتأليف كتاب شامل عن (علم الكتابة المسرحية) ولابد أنه وجد المادة الكافية له أمامه . وأشهر كتاب المسرحية السانسكريتية كاليداسا Kal-idan الذى ذاع صيته فيما يظهر فى القرنين الرابع والخامس . وكان قد سبقه إلى هذا الميدان بالفعل كاتب واحد على الأقل اسمه باسا Bhasa ولعل جزءاً من عمله الأدبى موجود ضمن المسرحيات السانسكريتية القديمة التى

اكتشفت من ثلاثين سنة مضت) وظل المسرح الهندى طويلا موضع الاعتبار من جانب الملوك الهنود على أنه صورة فذة جميلة من صور التعبير الفنى .

أما من حيث المسرح الذى كانت تقام عليه التمثيليات فلا يزال يحوطه الكثير من الغموض إلا أن الصور العامة للطرق التى كانت تستخدم فى التمثيل والجو الاجتماعى للتمثيليات يمكن استنتاجها . فأول ما يتعين علينا أن نعمله لوضع كاليداسا فى موضعه الصحيح هو حث خيالنا على أن يحملنا إلى قصر من قصور البلاط الملكى فى الهند القديمة بكل ما يكتنفه من بريق وما يزخر به من زخرف لامع . وفى وسط هذا القصر يقام المسرح بعناية وحرص . ثم تتلى الصلاة بعد أن يكون الموقع قد تم اختياره بمنتهى الدقة . وبعد أن تكون الأرض قد تم قياسها كاملا : وهناك أربعة أعمدة ـ ترمز إلى الطبقات الأربع ـ نصبت فى كل ركن وعليها يعتمد البناء . وعندما يوضع الأساس وقبل بدء الطقوس الدينية يكون المكلف بأداء التمثيل قد تم صيامه بالتمام وهكذا يسود الجو كله أثناء إقامة المسرح شعور بالرهبة والمهابة .

ونستطيع أن نتخيل قاعة واسعة أنشئت فى تلك البقعة التى وقع عليها الاختيار بعد تدقيق ويبلغ طولها حوالى المائة قدم وعرضها نصف ذلك وقد انقسمت إلى قسمين متساويين خصص أحدهما للملك وحاشيته وخصص الثانى للتمثيل . ويواجه المسرح جمهور النظارة وفى كل جانب من جانبيه جزء قائم بذاته وفى الخلف ستارة يمكن إزاحتها إذا دعت الضرورة وهى تحجب وراءها جزءاً آخر من المسرح ينتهى بحائط من المناظر الخلفية ذات الزخارف الفخمة . والميزة التى يمتاز بها المسرح مع ذلك ـ بل تمتاز بها جميع مسارح الشرق ـ ليست فى تكوين المسرح بقدر ما هى فى التقاليد التى تراعى فى كل ما يتصل بالتمثيل . فالملابس والمكياج وحركات الممثلين تجرى كلها

فى نظام معلوم ولما كانت الرقصات الموسيقية تؤدى دوراً هاماً فى التمثيليات فلابد من التنسيق بينها وبين سائر العناصر الأخرى ، ليكون النظام واحداً فى الكل . وحركات الرأس والعيون والأطراف والأصابع تجرى كلها فى نطاق مرسوم . وقد تكون الحركات قريبة من الأحداث التى نتوقعها وقد لا تكون ، ولكن الشىء الهام هو أن صفوة المثقفين يعرفون كيف يفسرون أدق الإشارات من جانب الممثلين وكيف يترجمونها إلى مواقف وحالات نفسية . ففى مسرحية ساكنتالا نجد المطلوب من البطلة أن تعبر عن خوفها من نحلة تطن حول رأسها وحينئذ يهز الممثل رأسه سريعاً إلى الأمام وإلى الخلف بينما ترتعد شفتاه وتكون راحتا يديه مقلوبتين وقد ضغط بهما على وجهه فى غير ثبات . وتتظاهر شخصية من الشخصيات فى هذه المسرحية بأنها تقطف الزهور فتمد يدها اليسرى بشكل أفقى فى وضع معلوم كناية عن الإمساك بالسلة التى تجمع فيها الزهور بينما تترك اليد اليمنى فى وضع مخصوص بحيث تدل على حركة القطف ووضع الزهور فى السلة بعناية .

وهكذا لابد لمن يتخيل الأداء التمثيلى لمسرحية سانسكريتية كما كان يتم إخراجها إذ ذاك ، أن ينتقل إلى الأطراف البعيدة المقدسة لبلاط عريق فخم وأن يعتقد فى ذات نفسه أنه فرد مدرب ينتمى إلى جمهور يقظ . ولذة الاستمتاع لا تتأتى من مشاهدة شىء جديد بقدر ما تتأتى من مشاهدة ممثلين محترفين فى مستوى عال من الاحتراف يقومون بأداء حركات جسمانية خالدة على الزمن تتناسب مع المناظر التى يظهرون فيها .

ولعل جماهير النظارة فى إيطاليا فى القرن السابع عشر كانت تحصل على مثل هذه اللذة من الاستعراضات التمثيلية المنسوبة لآرلكينو Arlecchino أو بانتالونى Pantalone على الرغم من أن الفرق التى كانت تقوم بتمثيل المساخر الهازلة فى الملاهى الاجتماعية كانت تتمتع بنصيب من الحرية

والتصرف الفردى وهو ما لم يكن ممكناً فى تلك المسرحيات الرومانتيكية الجدية فى نزعتها والتى كانت تغذى البلاط الملكى القديم فى الهند بما يحتاجه من تمثيل . أما من ناحية الاتجاه العاطفى لهذه المسرحيات فلعل أقرب شبه لها فى المسرح الغربى موجود فى ذلك النوع من الملهاة الذى ذاع فى انجلترا أثناء حكم جيمس الأول والذى يتمثل فى كتابات شكسبير الأخيرة ـ سمبلين Cymbeline وقصة شتاء Winters Tale والعاصفة The Tempest . ولم يكن من المستطاع فى المسرح السانسكريتى أن توجد المأساة لأن فكرة المأساة نفسها كما هى مفهومة فى الغرب غريبة كل الغرابة على معتقدات العصر الفلسفية والميتافيزيقية والجو السائد فيها . وكانت النتيجة أن المسرحيات التى تم إخراجها على المسرح الهندى كانت كلها تقريباً من النوع الذى يصح أن نطلق عليه اسم الملهاة الرومانتيكية التراجيدية ذات اللهجة الشاعرية بل الغنائية . ففيها المناظر الجدية والتى تبعث على الحزن إلى حد ما وفيها إلى جانب ذلك المناظر الكوميدية التى تتوارى الواقعية فيها وراء ستار رقيق .

ويظهر من الكتابات النقدية التى وصلتنا عن المسرح أن البناء المسرحى ورسم الشخصيات كانا يخضعان للعرف الذى كانت تخضع له حركات الممثل أما تصرف الكاتب المسرحى فينصب على إدخال تعبيرات فى القالب المتعارف عليه دون أن يمس ذلك جوهر الموضوع ومما يجدر ذكره فى هذا المجال إتقان الجو النفسى فى المسرحيات واسمه بالهندية راساس Rasas بحيث يتميز فى كل مسرحية عنه فى الأخرى كما يمكن للمؤلف أن يندمج فى أكثر من جو طبقاً لما يحاول التعبير عنه . فقد ذهبوا إلى أن كل مسرحية يجب أن تترك انطباعاً نفسياً معيناً ـ فهى إما أن تكون مسرحية حب أو مسرحية عجائب أو مسرحية بطولات ، وحتى إذا جاز أن تترك بعض المناظر فى المسرحية انطباعاً نفسياً مغايراً فإن مراعاة النظام والتناسق كانت تقتضى أن

تكون هذه المناظر خاضعة لما جرى اعتباره بالموضوع الرئيسى . وبفضل هذه الأنواع من « الراساس » أمكن للناس أن يصنفوا المسرحيات التى أمامهم . وبفضل تذوقهم لهذه الراساس المعينة يستطيعون أن يوفروا اللذة التى تتحقق من التأمل فى كل إخراج مسرحى وهنا يجب أيضاً أن نفترض ـ كما كان الشأن فى التقاليد المعمول بها فى الإخراج المسرحى ـ دور الإدراك الواعى ذى الأساس القوى المتين من جانب الجمهور ، ولهذا الافتراض قيمته : فكل مسرحية بالنسبة له لم يكن ينظر إليها على أنها مستقلة بل كانت تقرن بمثيلاتها من المسرحيات التى كانت من نوعها ، وكان الحكم عليها حسب مطابقتها للأصول التى كان يقوم عليها الفن المسرحى كله والتى نشأت عن تلك الثروة الهائلة من التفكير النقدى الذى اتخذ طابعاً مقنناً على هذا النحو.

كاليداسا Kalidasa :

خير ما فى المسرح السانسكريتى يتمثل فى إنتاج كاليداسا وهو مؤلف لا نعرف فى أى عصر عاش بالضبط . يقول البعض إنه عاش فى القرن الرابع بينما يذهب آخرون إلى أنه عاش فى القرن الأول للميلاد . وقد وصلتنا ثلاث من مسرحياته أولاها مالافيكا وجانيمترا Malavika , ganimitra والثانية فكرامرفاسيا Vikramorvasiya والثالثة ـ وهى الأشهر ـ ساكنتالا Sakun-tala .

والأولى والثانية تمثلان بالترتيب باكورة إنتاجه وخاتمته وهما ليستا من الأهمية بمكان كبير . فالأولى تسرد حكاية غرام يتم فى جو حرب وبطلتها مالافيكا وهى فى حقيقة الأمر أميرة وإن كانت تعيش فى ذلك الوقت مجهولة بوصفها خادمة عند الملكة دارينى وهى الزوجة الرئيسية للملك آجنمترا .

ينظر الملك إلى صورتها فيقع فى غرامها وتحول دون لقائهما غيرة الملكة . ولكن مضحك الملك واسمه جواتاما يحتال حتى يتم اللقاء الذى يعكر صفوه حضور إحدى الملكات الصغيرات السن التى تعلن سخطها وتلوم زوجها لوماً شديداً بسبب مباذله . وما يزال المضحك حتى يرتب لقاء آخر ولكن الملكة الشابة أرافاتى تقطع عليهما اللقاء مرة أخرى وتيأس الملكة داريني فى النهاية وتعلن موافقتها على زواج الملك من مالافيكا ويعم الفرح جميع الناس بهذا الزواج إلا أرافاتى التى نحيت عن مكانتها الفذة حتى يكتشف الجميع أن الخادمة لم تكن إلا أميرة متخفية .

وتدلنا الخطوط الرئيسية للحبكة المسرحية على مدى التشابه الشديد فى الروح بين المسرحية السانسكريتية القديمة والمسرحيات الرومانتيكية فى أوائل القرن السابع عشر بل بينها وبين المسرحيات التى ألفها شكسبير فى ختام القرن السابق له . فإذا طرحنا جانباً تلك العادة الاجتماعية الخاصة بتعدد الزوجات لوجدنا موضوع الحب يعالج بطريقة مشابهة - إلى حد كبير - للطريقة التى عولج بها فى تلك المسرحيات بل أن هناك بعض المناظر - مثل تلك التى يختبىء فيها آجنمترا وجواتاما فى أجمة كيما يترصدان لمالافيكا بينما تكون أرافاتى وخادمتها مختبئتين على هذا النحو - وهى مناظر لها ما يماثلها تماماً فى تلك الحوادث المتعلقة بالملك التى خلدها شكسبير فى مسرحية (مجهود الحب الضائع) ومسرحية (الليلة الثانية عشرة) .

ومن الحيل المسرحية الموجودة فى كل مسرحيات كاليداسا حيلة معينة لها وقع فى عصرنا الحاضر . فقبل ابتداء التمثيل فى مسرحية (مالافيكا وآجنمترا) مثلا يدخل مدير المسرح ليعلن عنوان المسرحية ويأمر الموسيقى بالعزف ، وفيما هو كذلك يقاطعه مساعده الذى يطلب إليه فى تحفظ أن يدله عما إذا كانت الكتابات الكلاسيكية التى كتبها الأماجد من الأسلاف

ستهمل ليحل محلها عمل من أعمال المحدثين ، وهنا يرد عليه المدير فى شعر محكم رصين قائلا :

ليس الخير دائماً فيما حمل الإسم القديم

وليس كل الشعر الحديث بموضع الانتقاص بالضرورة

وإنما يتعرف الحكماء من الناس على العمل الطيب ، قديماً كان أم حديثاً

والناقد المتحيز هو الذى يجرى وراء كل ناعق .

وهذه الحيلة المسرحية تذكرنا بالمؤلف بن جونسون ولعلها تذكرنا أيضاً بمن جاء بعده من المؤلفين الذين يخرجون عن نطاق الحركة المسرحية الموجودة فى مسرحياتهم ليتوجهوا بالخطاب إلى الجمهور مباشرة . وهذا الأسلوب فى علاج المادة التى ترتكز عليها الحبكة المسرحية ينبىء عن رغبة فى رفع الكلفة .

وإذا كان الجو النفسى أو (الراسا) السائد فى مسرحية مالافيكا وآجنمترا هو جو الحب فإن الجو النفسى السائد فى مسرحية (أرفاشى التى أسرتها الشهامة) rikramorvasiya هو جو العجائب . والأسطورة التى يجرى ذكرها فى هذه المسرحية تتعلق بجنية مقدسة ذاع صيتها لمهارتها فى التمثيل أمام الآلهة تنجح فى جلب المسرات إلى عوالم الإنس مع أن كاليداسا فى علاجه للمسرحية اهتم بالشعور الإنسانى أكثر من اهتمامه بالناحية الفنية . وتتلخص فى أن الملك بوروارافاس بعد أن خلص أرفاشى وصديقتها شترالكها من سلطان عفريت خبيث وقع فى غرام تلك الغادة الإلهية وإذا حبها له هى الأخرى يدفعها إلى الهبوط إلى الأرض فى الخفاء حيث تدع له بعد ذلك رسالة مكتوبة على لحاء شجرة ولكن الملكة أوشينارى التى تشترك فى المنظر المعتاد عن الغيرة تعثر على الرسالة وتنتقل من هذه الحوادث التى تجرى

على الأرض إلى الجنة حيث نجد أرفاشى موضع شبهة هناك فبينـ
بدورها التمثيلى أمام الآلهة يوجه إليها هذا السؤال (من ذلك الذى ر
فؤادك ؟) فتنسى أنها تمثل وتجيب قائلة (بورورافاس) وتحل بها النقمة
لذلك وتطرد من الجنة ولا يحل لها الرجوع إليها إلا بعد أن يرى حبيبه
منها . وينعقد الزواج بينهما بعد أن تتفضل الملكة أوشينارى بالتخ
سابق اعترافها ويعيشان فى سعادة تامة لمدة معينة ولكنهما يتعرضان
حين تهم أرفاشى بدخول أجمة محرمة على النساء فتتحول إلى كرمة و
بورورافاس إلى البحث عنها سدى وهو يسأل كل الحيوانات التى
لكنها تعجز عن تقديم معونة له ولا ينجح فى الحصول على ضالته إلا
يعثر فى النهاية على الياقوت السحرى الجامع للشمل ثم يعيشان سـ
على الحب معاً إلا من خاطر واحد هو الرغبة فى الإنجاب منها ويتـ
الأمر عن مصادفة عجيبة حين يعثران على طفل يظهر بعد ذلك أنه
فى الحقيقة . فإن أرفاشى من فرط خشيتها أن تعود إلى الجنة وفاقاً لما قـ
الآلهة تعمد إلى التخلى عن طفلها بدل التخلى عن زوجها . وتشفق الآ
العاشقة الوالهة فتلغى قرارها السابق وتسمح لأرفاشى لا بإحتضان
فقط بل بالإبقاء على حبيبها حتى الممات .

ولهذه القصة المسرحية جاذبية خاصة ، كما أن بعض مناظرها
تصميمه ولكن موضوعها لا يستحوذ علينا كما يستحوذ علينا ه
(ساكنتالا) التى ذاعت أكثر منها والتى تعرض أيضاً لقصة غرام أحد
بغادة جميلة ففى إحدى رحلات الصيد التى كان يقوم بها الملك دشيا
نظره على ساكنتالا وهى ابنة حكيم مشهور وإبنة بالتبنى لأحد الكهـ
هى تقوم على رى الشجر تتعرض لأذى نحلة فتحاول الهرب فيقابلها ا.

ساكنتالا : لن تهدأ هذه النحلة الوقحة . لابد أن أترك لها المكان (

خطوات بسيطة وتنظر فيما حولها) والآن ما العمل ؟ إنها تتعقبني . النجدة . النجدة أيها الأصدقاء . ردوا عني هجمات هذه الحشرة المؤذية .

الملك : فرصة جميلة لإظهار نفسي ـ لا تخشى شيئاً (يأخذ نفسه بالحزم فيكف عن الكلام والكلمات لم تخرج بعد من فمه . ثم يتوجه بالحديث إلى النظارة) ولكن انتظرى ، فإني إذا قدمت نفسي بهذا الشكل فسيدرك الجميع أني أنا الملك . سأحدثك مع ذلك وليكن ما يكون .

ساكنتالا : (وهي تبتعد قيد خطوة أو اثنتين) ما أعجبها إنها ما تزال تسعى ورائي .

الملك : (يتقدم إليها مسرعاً) .

حينما يسيطر على الأرض سليل بورو الجبار ، ويرفع العصا على كل من تحدثه نفسه بالعصيان في أقاصي مملكته ، فمن الذي يجرؤ على التعرض للأوانس الخفرات ، اللواتي يقمن بحراستهن المقدسة لأجمة كنوا .

ووقع الإثنان بالطبع في الغرام وبدا للملك أن يعسكر قريباً من صومعة الكاهن .

لم تعد لي رغبة في زيارة المدينة ولذلك سأحتفظ بمن يقومون على خدمتي وأحملهم على المكث قريباً من أجمتي المقدسة هذه . فقد تمكنت ساكنتالا من أفكاري وخواطري في الحقيقة ـ بحيث لا أستطيع التحول عنها الآن :

(هذه أطرافي مندفعة إلى الأمام وقلبي يلهث وراءها ويرفرف كالعلم حين تتقاذفه الرياح) .

وهكذا يتزوجها الملك ويرحل من المدينة حيث تحل عليه اللعنة . فيختفى من ذاكرته كل أثر لهذا الزواج ومع ذلك فبشىء من حسن الحظ يعثر أحد الصيادين فى جوف سمكة من نوع الشبوط اصطادها على خاتم لساكنتالا كان قد أعطاه الملك إياها . فلا يكاد يلقى عليه نظرة حتى تعود إليه ذاكرته سريعاً وبعد سلسلة من المخاطرات الرومانتيكية (بعضها يشبه تلك التى تجرى فى فكر مورفاسيا فى أعلى عليين) يظفر بعروسه وبابنه الذى أنجبته له .

وهكذا نجد فى هذا النوع من المسرحية ، حيث تختلط عناصر من الحب والتحير ، وحيث تمتزج روح الفكاهة بروح الأسى امتزاجاً يدعو إلى الإعجاب ، وحيث تسيطر المثالية على روح العصر وحيث تنتقل المناظر بسهولة من الأرض إلى السماء ثم إلى الأرض مرة أخرى ، نجد صفة هى أخص ما يميز المسرح السانسكريتى كله . والجو كله جو أوهام لها صفة غنائية ومع ذلك يدخله الواقع لتتم المفارقة بينه وبين القطع التى تجنح إلى الخيال أكثر من غيرها . ولهجة الكلام على العموم جادة تماماً ولو أن هناك ملاحظات مسمومة تخرج من أفواه المضحكين والمهرجين .

ونتيجة لقيام الشبه فى بناء المسرحية بين هذا النوع وبين الأشكال التى اتخذتها المسرحية فى الغرب (حتى وهى مقسمة إلى خمسة فصول وهو النمط الذى حبذه النقاد السانسكريتيون) ، وحيث أن الروح السائدة هى الروح الرومانتيكية فلا محل لاستغراب ما حدث عندما نشر السير وليام جونز ترجمته فى سنة ١٧٨٩ فقد تلقفها الموهوبون من الشباب الذى كانوا مغرمين بمعارضة كل ما من شأنه أن يدفع بهم إلى الدقة الكلاسيكية فأدى بهم ذلك إلى البحث عن مواطن جديدة تدعو لإعجابهم . ولعل التحية التى وجهها

جوته مبالغ فيها بعض الشيء ولكنها كانت بالتأكيد صادرة عن إخلاص وكانت تعبر عن عصره :

أتروم إزدهار الربيع ؟

وفاكهة آخر العام ؟

أم تشتهى كل ما يبهج ويسر ؟

أم تريد ما يشبع ويسمن من جوع ؟

أتبغى إسماً واحداً معروفاً فى السماء والأرض ؟

يكفينى أنا أن أسميك « ساكونتالا »

فيحيط هذا الإسم بجميع المعانى .

كتاب آخرون للمسرحية السانسكريتية

ليست أعمال كاليداسا هى الوحيدة فى هذا الباب ، ولكن أحداً من غير المتخصصين فى الأدب السانسكريتى لم يلتفت إليها وذلك باستثناء مرتشاكاتكا Mrichakatika أو عربة الطين الصغيرة التى جرى العرف فى الماضى على نسبتها إلى الملك شدراكا Shudraka ولكن الأبحاث الحديثة فى هذا الموضوع لا تؤيد هذه النسبة . ومهما يكن مؤلفها فلاشك أن هذه المسرحية عبارة عن تحسين وصقل لمسرحية سابقة منسوبة لباسا Bhasa اسمها دار دشاروداتا أو شاروداتا البائس . فالحبكة المسرحية واحدة فى كلتيهما بصرف النظر عن التحسينات الموجودة فى عربة الطين الصغيرة . وبدلا من القصة الرومانسية الملوكية فى هذه الأخيرة نجد قصة برهمانى فقير اسمه شاروداتا يقع فى حب إحدى وصيفات القصر واسمها فاسانتاسنا ولكن هذه السيدة يرمقها بنظرته أمير شرير وتضطرها الأحداث إلى نقل كل

مجوهراتها إلى بيت شاروداتا لتكون فى مأمن ولكن تسرق الجواهر بعد حين فتتقدم الزوجة الوفية للبطل بمجوهراتها الخاصة كى يستعيض بها عن المجوهرات المسروقة . ومن هذه القصة تتضاعف المخاطرات وتتعقد وعنوان المسرحية مشتق من الحوادث التى وقعت عندما ملأت فاسانتاسنا بالجواهر عربة صغيرة يلعب بها ابن شاروداتا . وهناك خط آخر لتقلبات معينة مرتبطة بحبكة المسرحية مؤداه أنها تنقذ فلاحاً فقيراً من عقاب لا يستحقه ، ثم يظهر فى النهاية أن هذا الفلاح قد أصبح صاحب الحق فى وراثة العرش ، وهناك خط ثالث مؤداه أنها تصد الأمير الشرير فإذا به يخنقها ويتهم شاروداتا بتهمة خنقها ثم يدفع به إلى حيث يتم إعدامه ولكن شاهداً يتقدم للدفاع عنه فى اللحظة الأخيرة ، ويعود العرش إلى صاحب الحق الشرعى فيه ويكافأ البطل بتنصيبه حاكماً على إحدى المقاطعات وفى النهاية نراه وفتاته المخلصة فاسانتاسنا وقد التأم شملهما فى خير وسعادة .

هذا النوع من الإنشاء المسرحى يختلف بعض الشىء عن القالب العام لمسرحيات كاليداسا . صحيح أن المعالجة الفنية واحدة وأن الحوادث الرومانتيكية تتشابه فى كل منهما ، على الرغم من أنها أقرب إلى ما يحدث فى داخل البيوت ، ولكن الحوار يتمخض عن عدد هائل من الملاحظات من النوع الذى يتعين علينا أن نطلق عليه الآن اسم (التعليق الاجتماعى) . فقسم كامل من هذا العمل المسرحى ، ذلك الذى يظهر فيه القاضى الواثق من براءة شاروداتا على استعداد للحكم عليه بالإعدام خوفا من بطش الأمير الشرير ، قد خصص لبيان أوجه تحقيق العدالة فى تلك الأيام الخالية ومن أجل هذه الصفات ظفرت عربة الطين الصغيرة بغير قليل من التقدير بعد أن عدلت تعديلا شاملا ومثلت لأول مرة فى أمريكا منذ ما يقرب من عشرين سنة) .

هناك كاتب مسرحى آخر من أتباع كاليداسا واسمه هارشا Harsha وقد ترك ثلاث مسرحيات اثنتين منها كتبتا على هذا المنوال ففى مسرحية عقد اللؤلؤ Ratnavali يحتال المؤلف فيأتى بببغاء لتردد رسالة الحب التى تكشف لأحد الملوك هيام فتاة به . أما فى مسرحية بريادارسيكا Pryadrsika فهناك مسرحية أخرى داخلها . أما مسرحية ناجاناندا Nagananda فلها صفة متميزة لأنها على خلاف الأخريات تعالج موضوعاً دينياً فهنا يعمد أحد القديسين البوذيين واسمه جيمتا فاهانا ـ بعد ما رأى قومه وقد تسلط عليهم شيطان مريد فى شكل صقر بشع ـ إلى التضحية بنفسه مختاراً من أجلهم . ولكنه ينجو فى النهاية لأن المخلوق الشرير ، وقد هزه العمل النبيل من جانب القديس ، ينقلب فجأة ويوافق على إزالة الإساءات التى اتهم بالتسبب فيها .

بعد مضى عدة قرون جاء بافابوتى Bhavabhuti الذى انتهى المسرح الكلاسيكى به تقريباً . ومسرحياته أقل تنوعاً فى لهجاتها من المسرحيات السابقة وهى أيضاً ملاه مؤسية مثل ملاتيمادهافا Malatimadhava مثلا التى تسرد قصة حب عاثر بين فتى وفتاة فرقت بينهما عائلاتهما والمؤلف جدير بالثناء لأسلوبه فيها ولكن المادة التى يصح أن تجتذب الجماهير التى تجهل اللغة السنسكريتية إليها أقل شأناً . فقد ظلت المسرحيات تكتب باللغة السنسكريتية لعدة سنين بعد هذا التاريخ ، ولكن الشواهد تدلنا كلها فيما يبدو على أن المسرحية الهندية سرعان ما اندثرت بعد أن بلغت أوجها عند كاليداسا .

وقبل أن نترك هذه المسرحيات مع ذلك ينبغى أن ننبه إلى عملين أدبيين مختلفين فى نوعهما تماماً . الأول عبارة عن ملهاة هزلية اسمها باجافاداجوكيا Bhagavadajjukiya أو الزاهد الذى أصبح فاسقاً ألفها بدهايانا -Bod

hayana الذى لا نعرف عنه شيئاً غير هذا . والحوادث التى تقع فى هذه المسرحية تذكرنا بمغامرات باك فى مسرحية « حلم ليلة فى منتصف صيف » لشكسبير فالحركة المسرحية قائمة على الخطأ الذى يصدر عن الرسول الإلهى الذى بعثه الإله ياما . وبطل المسرحية راهب يظهر فى أول المسرحية وهو يخاطب أحد تلاميذه ويدعى ساندليا ، وهو لا يعد من المبتدئين وفى أثناء هذا الخطاب تدخل العاهرة فاسانتاسنا وهنا يفتن بها ساندليا أشد الافتتان ولكنها تخر أمامه صريعة لفرط دهشته ـ وذلك أن الرسول السماوى الذى أمر بقتل امرأة معينة أخطأ ضحيته وأصاب فاسانتاسنا ، إذ كان قد تحول إلى ثعبان ولدغها . ويرى الراهب ذلك فيتمكن بفضل فنه من الدخول بروحه فى جسد تلك المرأة فلا يكاد يصل حبيبها وأمها حتى تعقد الدهشة ألسنتهما لما يصدر عن شفتى هذه العاهرة من كلام يدل على التدين الشديد . وفى ذلك الوقت يكون ياما قد نهر ذلك الرسول نهراً شديداً على خطئه وأرسله إلى الأرض مرة أخرى ليعيد روح فاسانتاسنا ، ولما كان جسدها مشغولا بروح أخرى فقد أعاد روحها إلى جسد الراهب الذى شرع يخوض فى حديث العاهرات إذ ذاك . وموضوع هذه المسرحية مسل ولا شك أن المؤلف يكشف فى تناوله للمناظر عن روح قوية عامرة بالفكاهة .

والمسرحية الثانية التى نبهنا إليها أول مثال للمسرحية البوذية التى تشبه المسرحيات الدينية والخلقية واسمها برابدها كاندروديا Prabodha Can-drodaya أو يقظة الضمير وهى من مسرحيات القرن الحادى عشر وتدل حبكتها المسرحية بشخصياتها التى تحمل جميعها أسماء مشابهة للأسماء التى تظهر فى المسرحيات الأخلاقية فى انجلترا فى العصور الوسطى ، على أن المسرح الهندى أنتج إلى جانب الملاهى المؤسية المعروفة أنواعاً أخرى من المسرحية . وتعتبر الملاهى المؤسية فى نفس الوقت أهم ما يعنينا فى نهاية الأمر.

ومعظم هذه المسرحيات ، كما سبق أن ذكرنا ، لا تختلف كثيراً على الرغم من أنها تعالج الحياة الاجتماعية وأنها تتناول أحداثاً مغايرة لما يقع لنا ، فى أسلوبها وبنائها المسرحى من الملاهى والملاهى المؤسية المعروفة فى الغرب ، وخاصة ما أنتج منها على يد مؤلفى المسرحية الإنجليزية فى عهد إليزابيث وعهد اليعاقبة أو على يد لوبى دى فيجا وكالدرون فى إسبانيا . وكانت النتيجة أنه على الرغم من أن أعمال كاليداسا كانت معروفة لمدة طويلة وحائزة على الإعجاب ، فإن تأثيرها على الغرب لم يكن إلا يسيراً .

أما معرفة طرق أداء هذه المسرحيات على المسرح والتى كانت مقيدة فيها إلى حد كبير جداً بالتقاليد حتى لتبدو أشبه بالباليه فلم تتوفر لنا إلا فى السنين الأخيرة ، وقبل ذلك كان الاتجاه فى تفسير هذه المسرحيات الهندية كما لو كان المسرح الذى تؤدى عليه هو المسرح المعروف فى الغرب . ولم تقدر - إلا منذ وقت قريب - طريقة التمثيل بهذا الأسلوب المخالف للواقع حتى إننا أصبحنا نجمع بين أسلوب هذه المسرحيات الهندية فى الفن التمثيلى وقرينه فى الصين واليابان .

الفصل الثانى
المسرّحية الصّينيّة

يرجع أصل المسرحية فى الصين ، كما هو الحال فى بلاد أخرى ، إلى التقاليد الدينية ، على أن سجلات المسرح الصينى تتركنا فى حيرة من أمرنا بشأن أمور كثيرة وتجعل أية محاولة للقطع بشىء عملا فيه كثير من المخاطرة. وبصرف النظر عن انعدام الدليل المكتوب أو المسجل فإن الإهمال النسبى الذى تعرض له المسرح الصينى من جانب الدوائر الأدبية فى الصين ألقى ظلالا من الشك والغموض على قصة تطوره وكيفية نموه فى العصور المتأخرة.

وتذهب الأساطير إلى أن الإنتاج المسرحى بدأ تحت حكم أسرة شاو (١١٢٢ ـ ٢٥٥) قبل المسيح وأن الإمبراطور منج هوانج من أسرة تانج كان مشهوراً عنه أنه من أشد المتحمسين للمسرحيات التى ظهرت فى القرن الثامن من عصرنا . والحقيقة أنه حتى عثورنا على المائة والثلاثين مسرحية تقريباً التى تخلفت لنا من عهد أسرة بوان (١٢٨٠ ـ ١٣٦٨) بعد المسيح لا نكاد نجد دليلا مادياً مؤكداً نستند إليه فى إصدار حكم قاطع . ومعظم هذه المسرحيات مجموعة فى مجلد عنوانه « المائة مسرحية اليوانية » وقد طبعت حوالى سنة ١٦٠٠ وهذه المسرحيات تنتمى لتقاليد غاية فى السمو والرفعة .

وقد أدخلت عناصر شعبية فى صلب (الكون شو) بعد ذلك بعدة قرون ، وما يزال التبسيط والشعبية ملحوظين ، بعد تمثل أشكال معينة من المسرحية الريفية فى « أوبرا بكين » الحديثة . ومن المهم أن نذكر فى معرض الحديث عن هذا النوع من التمثيليات أن مسرحيات بوان تعتبر الأساس الذى احتذى فيها بعد ، ولكنها ليست أكثر من مسرحيات للقراءة مكتوبة بلغة لا يفهمها إلا عدد قليل ، وأن « أوبرا بكين » فى معظم الأحوال عمل مسرحى خالص لم يوضع فى شكل مقروء إلا نادراً .

المسرح الصينى

لعل أهم مظهر بالنسبة لنا من مظاهر نشاط المسرح الصينى لا يتجلى فى المسرحية نفسها بل فى المسرح .

يظهر الممثلون على منصة ، كالمعروفة فى المسرح الإليزابيثى يحيط بها المتفرجون من جوانب ثلاثة ويحتل الرجال الصالة بينما يجلس النساء فى مقاصير مرتفعة قليلا عن الأرض . وعلى بعد من الممثلين إلى الخلف تظهر عادة شرفة مخصصة للزوار القادمين من السماء ، وليست هناك مناظر منقوشة ، وإن كانت هناك ستارة مزركشة زركشة خاصة متقنة تصلح لتوضيح ما يجرى من أحداث .

ومما يميز التمثيل فى هذا المسرح ظهور صاحب الأثاث الذى يحضر قطع الأثاث اللازمة للتمثيل ويزيلها دون أن يأبه بما يجرى حوله ، كما أنه يناول الممثلين أدوات بسيطة أثناء قيامهم بالتمثيل بل إنه يناولهم الملابس المسرحية أثناء قيامهم بأدوارهم . ووجوده على المسرح يدلنا فى الحال على أن جماهير النظارة فى الصين لم تكن تنظر إلى الواقعية باعتبارها أمراً غير ضرورى فقط بل غير مرغوب فيه أيضاً . فإن ظهور هذا الرجل بين الممثلين شاهد قوى ثابت على عنصر الخيال الذى يغلب على التمثيل كله .

وهذا العنصر هو الذى يتحكم أيضاً فى استخدام نوع الأثاث المطلوب وفى حركات الممثلين . فالكرسى المستند إلى جنب واحد يمثل الصخرة والسجادة المرسوم عليها أزهار تمثل الحديقة والمنضدة تمثل الجبل . وكل أنواع الإشارات من رمزية أو تقليدية تمثل حركات لا تظهر فى الحياة الواقعية . فإذا تعين على الممثل أن يخوض فى الماء لوح بعلم صغير مرسوم عليه سمك وإذا كان مفروضاً أن يركب حصاناً اتخذ خطوات طويلة وفرد سوطه . فبدلا من تقليد الواقع نجد أن الممثل الصينى يقدم لنا رمزاً متفقاً عليه يمكن تخيل الواقع عن طريقه .

طبقاً لهذا النظام صنفت الأدوار التى تظهر على المسرح إلى أربعة أصناف ـ الصنف البطولى (الباريتون) أو (التينور) و (السوبرانو) و (الباس) والمهرج . وكل دور من هذه الأدوار يتميز بمميزات خاصة فى نبرات الصوت والحركات . فبينما « الطان » أو الغادة تتمايل وتتبختر فى مشيتها نجد «اللاوطان » أو السيدة العجوز . ترتعش وتهتز فى حركات متفق عليها ، والبطل يمشى بطريقة ، بينما المجرم يمشى بطريقة أخرى حتى ليدرك المتفرجون بمجرد رؤيتهم لأى منهما وهو قادم ، وحتى قبل أن يسمعوا منه كلمة ، أى دور أسند إليه فى المسرحية .

والملابس المسرحية تمتاز بالأبهة ، ولو أن ألوانها وأشكالها لا تتقيد بمطالب المسرحية التى يجرى تمثيلها ، كما أن الماكياج المستخدم من الكثافة وعدم التنوع بحيث يبدو بعض الممثلين وكأنهم يستخدمون قناعاً . والإرشادات التى تعطى للجمهور عن السن والطبع والحالة النفسية من خلال هذه الوسائل من التعقيد بحيث نجد أن المسارح تختار من بين حوالى مائتى نموذج من نماذج التعبير الذى يظهر على الوجه ، لأن لكل نموذج خطاً خاصاً ولوناً خاصاً له أهميته .

المسرحيات الصينية

لعل المسرحيات الصينية أقرب شبهاً إلى الأوبرا الغربية من المآسى أو الملاهى العادية ذوات الحوار المنطوق (سواء أكان نثراً أم نظماً) فالموسيقى العالية الصاخبة التى تصك الآذان تصحب الأحداث المسرحية فى أغلب الأحايين ، والمشتركون فى الأداء المسرحى وكلهم أصلا من الرجال يؤدون أدوارهم بلهجة تقليدية ويرددون مقطوعات طويلة وهناك شىء من الحوار المنطوق (يرتجل فى بعض الأحيان) ولكن القطع الغنائية هى التى يتركز عليها الاهتمام الرئيسى . والمسرحيات الصينية كالمسرحيات الهندية لها طابع الملاهى المؤسية وإن كانت العناصر التى تدخل فى تكوين هذا النوع من المسرحية تظهر فى أشكال فنية أكثر خشونة من تلك التى تزود بها القصور الهندية المنعمة . وفيها يتأكد عنصر الشجن ويبدو التهريج أكثر سخافة والحوادث المثيرة أشد نفوراً .

وهذه الملاهى المؤسية قصيرة عموماً ، ولذا تمثل عادة فى شكل سلاسل وهكذا نرى فى تمثيلية من التمثيليات المشهورة مثل هسى هسيانج شى (الغرفة الغربية) لا مجرد مسرحية بل خمس مسرحيات فى الحقيقة مرتبطة كلها بموضوع عام . ويمكن أن نحكم على الأسلوب السائد فيها من تمثيلية مقتبسة س . ا . هسبونج سيدة النبع الغالى التى أخذت عن تمثيلية وانج باوشهاو أو الدائرة المرسومة بالطباشير وقد اقتبسها إثل فان در فير عن هوى لان كيا وهذه الأخيرة تحكى القصة القديمة المعروفة للجميع وخاصة لقراء قصة التوراة عن حكم سليمان . فهايتانج فتاة جملية تقضى فترة شباب بائسة ثم تصير الزوجة الثانية لماشنج ولكن الزوجة الأولى لهذا السيد تقع فى حب شاو وهو يعمل كاتباً فى الحكومة وتتعاون مع عشيقها فى دس السم لزوجها ولكى تحصل على أمواله فى نفس الوقت تأخذ طفل هايتانج وتدعى أنه

طفلها ثم تعمد إلى رشوة الشهود حتى يؤيدوا أقوالها أمام المحكمة ، وتتقدم بهدية للحاكم الفاسد سوشن وتحصل على حكم لصالحها . ويتم القبض على هايتانج المسكينة وتوثق بالقيود الحديدية . وهنا يدخل كبير القضاة باوشنج فيستمع إلى شكاية المرأتين ويأمر برسم دائرة بالطباشير على أحد المقاعد . ويؤتى بالطفل ليجلس على هذه الدائرة وتؤمر المرأتان بجره بعيداً عن نطاق الدائرة . وتخفق هايتانج فى جذب الطفل إليها مرتين ويستنتج القاضى أن ذلك يرجع إلى عدم رغبتها فى إلحاق الأذى به فيحكم لها ويلقى القبض على شاو ويجرد الحاكم الفاسد سوشن من المناصب التى يشغلها .

وكل ما يجرى فى هذه التمثيليات يتبع الأسلوب التقليدى من الناحية الشكلية إذ يتعين على الشخصيات بمجرد ظهورها على المسرح أن تعلن عن أسمائها وسلالتها وطريقة تربيتها والمناصب التى تشغلها . كما تحدد المشاكل بصورة مباشرة فى المقطوعات ولا تتردد الشخصيات الشريرة فى إحاطة الجماهير بأدق أسرارها ، ويمضى الوقت بسرعة مذهلة وتحدد أماكن البلاد ، كلما دعت الحاجة إلى ذكرها ، بما يجرى على ألسنة الشخصيات من ألفاظ ، وهذه الألفاظ تتراوح بين الألفاظ النثرية والألفاظ الشعرية ، والطريقة المتبعة عادة تتلخص فى تقديم كلام له صفة إخبارية يتخلله ترتيل بين الحين والآخر . فتظهر هايتانج بعد زواجها وتقول :

إسمى هايتانج وقد مر على زواجى من سيدى « ما » خمس سنوات وقد انتقلت أمى العزيزة إلى جوار ربها من زمان طويل ولا أعلم شيئاً عن مقر عنه شيئاً . وقد أنجبت من زوجى طفلا١٠٦أخى فمنذ رحيله لم أسمع اسمه شيولانج ومنذ عامه الثالث وزوجة « ما » هى التى تحتفظ به وتقوم بتربيته ونظراً لأن اليوم يوافق عيد ميلاده فقد أخذه سيدى « ما » وزوجته إلى جميع المعابد فى المدينة لحرق البخور ذى الرائحة الذكية ولتزيين صورة الإله «

فو » وأنا ذاهبة الآن لإعداد الأرز والشاى كى أكون فى استقبالهما بمجرد عودتهما . . . ومنذ أن تزوجت من السيد مايا هايتانج لم يحدث ما يعكر عليك صفوك .

من خلال الستائر الحريرية

المعلقة على شباكى

أتأمل القمر

وظلاله الرطيبة

وهو يضىء دون رغبة أو رهبة

على ستائرى المزركشة أحسن ما يكون

وعلى هذا الشارع حيث ترتع الرذيلة

أكان يخطر ببالى يوماً

أن أترك تلك المهنة الحقيرة

وصحبة الذئاب من الرجال وعشيقاتهم

بمجونهم وأغانيهم الخليعة ؟

ومع ذلك فقد قلت الوداع إلى الأبد

لمرابع الهوى .

دعهم يلاحقوننى لو أرادوا

بنكاتهم اللاذعة وكلماتهم القوارص

فلن أتصدى لرجل من أجل المال

ولن أمد لنبيل يد الفتنة لأراوده عن نفسه

لن أتاجر بجمالى

ولن أعود إلى غوايات الحياة المرحة . . . .

ولن تنال منى دناءة العالم الخارجى

بل سأقضى الساعات الطويلة فى سلام مقيم .

وكما تبحث البطة البرية عن إلفها بين الحشائش

قد وجدت لى زوجاً

يتناغم قلبى مع قلبه فى سعادة

ويرجونى فى كل يوم

أن أكافئه على رقته

ومن أجل أن أتذوق معه

لذة النعاس

قبل أن يكسو القمر بلونه الفضى أطراف

الستائر المعلقة على نوافذى

أرد هذه المرأة إلى حيث تقيم

فهى تغار مما أنا فيه من هناء

وهأنا فى انتظار سيدى وزوجته . . . . ولكنهما لم يحضرا بعد . . . .

فلنخرج ولنبحث عنهما فى الخلاء .

فاللهجة الرومانتيكية فى هذه الملهاة المؤسية أشبه بلهجة المسرحيات

الهندية ولكن هناك اختلافات كثيرة فمن ناحية الأسلوب نجد الحوار أكثر تقيداً بما هو متعارف عليه والانتقال من عمل مسرحى إلى آخر أكثر فجائية ، ولا تظهر القوى الخارقة كثيراً ، والجو العام ينزل بصورة أشيع إلى مستويات الحياة العادية بدلا من ذلك الجو الخيالى الذى يكتنف حياة القصور وتظهر على المسرح الأسمال البالية والبؤس بينما يستنتج وجودها فقط فى المسرحيات الهندية أو تظهر فى أشكال يخلع عليها الخيال سحراً خاصاً .

وفوق هذا نجد أنه بينما توجد فى مسرحيات كاليداسا صفة شاعرية ، إن لم تبرر تحمس جوته لها فهى على الأقل توضح لنا سببه إذ أن القطع التمثيلية الصينية تفتقر إلى ومضات النظر الثاقب وخلابة الرؤيا الشعرية . وسحر المسرح فى الصين لا يكمن فى الأسلوب المسرحى كما يكمن فى الأثر العام الذى يتركه الإنتاج كله .

وهذا الأثر العام هو الذى استرعى انتباه البعض حقاً من بين الذين يهتمون بتطور المسرح غير الواقعى فى الغرب . فقد علمهم الإنتاج الصينى أنه ليس من الضرورى ، لاستثارة انتباه الجماهير ، أن يعتمدوا كلية على التقاليد الطبيعية للمسرح الصينى ذى الحائط الرابع وبين لهم أنه من الممكن العثور فى تلك التقاليد الأخرى للمسرح الشرقى على طرق مختلفة لعرض المواقف والشخصيات والمفهوم العاطفى .

وينبغى بالطبع ألا نفترض قياساً على المثال الموجود فى مسرحية « الدائرة المرسومة بالطباشير » أن المسرح الصينى يتناول عادة مسائل لها أهمية منزلية ، والحق أن العكس هو الصحيح . إذ يظهر على المسرح بانتظام حفلات تمثيلية تتعلق بحوادث مشهورة فى تاريخ البلاد ، تحور أحياناً بإدخال مادة من الأساطير عليها تتمشى فى معظم الأحيان بدقة منقولة مع تطور الأحداث

الجارية . ومن هذا النوع أقدم تمثيلية صينية عرفها الغرب وهى « شاوشة كواره » الصينى اليتيم التى أخذ عنها فولتير مسرحيته « الصينى اليتيم » وعلى الرغم من أن أحسن مناظرها فيها نوع من صفات « المنزلية » ، فإن الأحداث الرئيسية التى تسجل الاضطهاد الوحشى الذى تعرضت له أسرة شاو على يد الشرير « تو آنكو » والطريقة العجيبة التى نجا بها اليتيم الصغير كى ينتقم منه توجد عليها مسحة من التاريخ . وأحسن مثال لهذا النوع من المسرحيات مسرحية « هانج تسو » أى (أحزان هان) وتستهل المسرحية بإنشاد أشعار من خان التتر واسمه هانشيند ثم يتلو ذلك بيان بسيط عن موقفه بالنثر ، وصلة قبائله بالصين وسرد للحوادث السياسية السابقة . فهو قادم لعقد تحالف مع يونتى إمبراطور الصين الوزير الطموح المرتشى « ماوينشو » الذى يعترف أنه وصل إلى مركزه الهام بتحريض سيده عمداً على قضاء وقته ، لامع مستشاريه بل مع نساء قصره ونسمعه فى حديث تال مع الإمبراطور نفسه يعد العدة للحصول على الكثير من الفتيات الجميلات ليتمتع بهن الإمبراطور . وبعد هذه المقدمة يبين لنا القسم الأول من المسرحية أو الفصل الأول منها ذلك الوزير وهو يقوم عمداً بتشويه صورة فتاة جميلة (ممن يسمح لهن بالدخول فى حريم القصر) لأن والدها لا قبل له برشوته ، وترى بعد ذلك منظراً يقابل فيه الإمبراطور هذه السيدة واسمها «شاوشن» صدفة ، وكانت قد ألحقت بالحريم الملكى ولكن الوزير الشره عمل على إبعادها عن الإمبراطور بحيث لا تقع عليها عينه : ويصدر الأمر بإعدام الوزير . وفى الفصل الثانى يكشف الخان عن رفضه للتحالف ، وهنا يدخل ماونشو بعد نجاحه فى الهرب من القصر ، وينصح الضيف بأن يطلب فتاة اسمها شاوشن وتنقل هذه الرسالة إلى الإمبراطور الذى يتنازعه الحب من ناحية وخوفه من مضيفه التترى الذى شارف الحدود إذ ذاك من

ناحية أخرى . وتتم التضحية ولكن « شاوشن » تجد أنها لا تستطيع أن تهب نفسها لغيره فتنتحر . ويظهر لنا الفصل الرابع الإمبراطور وهو ينوح فى قصره :

الإمبراطور : منذ أن سلمنا الأميرة للتتر لم نعقد أى اجتماع . وسكون الليل الموحش يزيد من كآبتنا سنأخذ صوره الجميلة ونعلقها هنا ، لنسرى بها قليلا عن أنفسنا (للحاجب) أنظر يا حارس البوابة الصفراء لقد نفذ البخور فى ذلك الوعاء . أسرع ـ وضع المزيد ـ إذا كان من المستحيل علينا أن نراها فلا أقل من أن نحتفظ بطلها ، ونتطلع إلى صورتها طالما نحن على قيد الحياة

ولكن الكمد والإعياء يجعلاننا نرحب بقسط يسير من الراحة .

(يرقد الإمبراطور وتظهر له الأميرة فى الرؤيا)

الأميرة : سلمونى أسيرة تقرباً إلى هؤلاء البرابرة الذين كانوا يريدون نقلى إلى بلادهم فى الشمال ، ولكنى انتهزت الفرصة فراوغتهم وعدت مرة أخرى . أليس هذا سيدى الإمبراطور ؟ سيدى ألا ترانى وقد عدت ثانية ؟

(يظهر فى الرؤيا جندى من التتر)

لجندى : تصادف أن كنت نائماً حين هربت السيدة الأسيرة عندنا وعادت إلى بيتها ـ فمازلت أتعقبها حتى وصلت إلى القصر الإمبراطورى . أليست هذه هى ؟

(يقوم الجندى بحملها فيهب الإمبراطور مذعوراً من نومه) .

الإمبراطور : لقد رأينا الأميرة وقد عادت تواً ، ولكن سرعان ما اختفت يا

للحسرة ـ فى صحوة النهار لم تستجب لندائنا ـ ولكن عندما أشرق فجر النهار على نومنا المؤرق ، جاءتنى فى الرؤيا فى هذه البقعة (تسمع صرخة طائر مائى) صه لقد صرخ هذا الطائر مرتين أو ثلاثاً ـ أيمكن أن يكون قد علم أن هناك شخصاً معذباً مثلى ، (تتكرر الصرخات) لعل هذه الطيور تعبت ووهنت ونال منها الجوع وضمرت فأخذت تندب الشباك العريضة المنصوبة لها فى الجنوب والأقواس المتينة المصوبة إليها فى الشمال (تتكرر الصرخات) إن صرخات هذه الطيور المائية لتزيد من كآبتنا .

ويظل يندب الأميرة هكذا فى حزن بالغ ، لا يصيب عزاء إلا حين يعلم بخبر القبض على الوزير الشرير فيصيح قائلا :

«افصلوا رأس هذا الخائن » وقدموه قرباناً إلى صورة الأميرة . انصبوا الموائد استعداداً لمجىء رسولنا »

(ينشد هذه الأشعار)

عند سقوط الأوراق ، عندما

تسمع صرخة الطائر المائى

فى جنبات القصر

وتعود الأحلام الحزينة

لوسادتنا الخالية ، تعود إلينا ذكراها

فى جوف الليل

إن قبرها المخضوضر باق هنا ـ ولكن أين .

نجدها هى ؟

إن رأس هذا المخاتل الخائن

سيسقط لما اقترفه فى حق هذه الأميرة الجميلة .

لنأخذ مثالا آخر . ليس بين المسرحيات الصينية ما هو أشهر من تلك التمثيلية التى يطلقون عليها أسماء عدة مرة « لؤلؤة سنتانج » ومرة « صيد السمك » و « المذبحة » و لكن أحسن عنوان لها (ذلك الذى اختاره المترجم ياو . هسن ننج) «حق القتل » وفى هذه التمثيلية جاذبية وفيها أيضاً غرابة من النوع المنفر . فإن فكرة إعطاء رجل فقير يستغله من لهم سلطان عليه حق الاقتصاص لنفسه بيده مفهومة ، حتى لو لم نسلم بالمبدأ الذى تتضمنه، ولكن المنفر فى الموضوع الفكرة الصينية التى تقتضى تبديد عائلة بأسرها من أجل ما يرتكبه فرد واحد من أفرادها . وتتركز هذه المسرحية حول صياد عجوز «هسياوان » وابنته « كيوى ينج » وكان هذا الصياد يدفع لصاحب الأرض الذى يشتغل عنده ، رغم فقره الشديد ضريبة باهظة على السمك الذى يصطاده ، وبلغ به الضيق فى نهاية الأمر إلى حد الوقوف فى وجه الخدم الذين يعملون لصاحب الأرض ومقاومتهم بالقوة مما عرضه للعقوبة القانونية . وفى منظر من مناظر المسرحية ، لا يخلو من التأثير المنفر الفج ، نشاهد هسياوان يعقد العزم فى النهاية على قراره الأخير وبجانبه ابنته المطيعة رغم تهيبها :

كيوى ينج : لقد قاسيت من الظلم يا أبت

هسياوان : أتسمينه ظلماً (بحماسة) علاوة على ما حدث حتى الآن فإنهم يأمروننى بالذهاب إلى منزل العمدة تنج غداً لإستدرار عطفه ، ومعنى هذا أن المزيد من الظلم سيحيق بى .

كيوى ينج : (فى لهفة) أذاهب أنت أم لا ؟

هسياوان : ماذا تقولين ـ أذاهب أم لا إنى أتمنى لو كان لى جناحان تحت ذراعى (يحملق فيها أمامه مباشرة وغضبه متزايد) أريد أن أطير أريد أن أقتل ـ وتصر كيوى ينج رغم انزعاجها على مصاحبته. فنراهما وهما يتوجهان إلى النهر مباشرة ليستقلا قاربهما ، ولكن شجاعتها تخونها وهما فى عرض النهر ثم تستردها خلسة ، و إذا بهما فى البيت الكبير حيث يقومان بتنفيذ انتقامهما .

وظاهر أنه من خلال الحوادث تتكشف لنا صفة شعورية لا سبيل إلى إنكارها ولكن القالب المسرحى ليس فيه ما يغرى كتاب المسرحية فى الغرب على الاستفادة منه . فالمسرحيات الصينية لها إغراؤها ، وخصوصاً من ناحية الإخراج والقدرة على تحريك الخيال ، ولكنها فى حد ذاتها ليست فيها الصفات الخاصة التى تغرى بتجربتها فى لغات أوروبية . إن الذى يغرى فيها هو التقليد الذى جرت عليه ولكن طريقتها فى حبك القصة مطابقة فى جوهرها لما هو معتاد فى الغرب ولذا كان لابد من الانتظار حتى تصبح المسرحيات اليابانية (النو) فى متناول الناس بعد ترجمتها إذ هى التى تتوافر فيها الجدة فى العرض الفنى .

الفصل الثالث
المسرحيّة اليابانيّة

إذا كانت تقاليد المسرح الصينى قد تركت أثرها فى السنين الأخيرة ، فإن المسرحيات اليابانية تركت أثراً أعظم، وذلك لأنها على الرغم من جمود أسلوبها على أيدى المقلدين ، تملك الصفات الأدبية التى لا تملكها غيرها. ومنذ أن ظهر كتاب آرثر والى فى سنة ١٩٢١ عن مسرحيات نو اليابانية وتأثير المسرح اليابانى الأرستقراطى العريق يؤثر على الكثيرين من الشعراء فى الغرب .

« كابوكى » : المسرحية الشعبية

يقدم لنا المسرح اليابانى نوعين متميزين من أنواع التسلية . أهمها وأقدمها وأكثرها انتشاراً بين الشعب هو الكابوكى الذى اتخذ هذا الطابع قرب بداية القرن السابع عشر والذى له صلة إلى حد ما بمثيله فى الصين وإن كانت له تقاليده الخاصة المتميزة كما أن اتجاهه العام مختلف .

ومنصة المسرح الذى يستخدمه الكابوكى كانت محاطة فى أول الأمر بالجماهير من ثلاث جهات . ويمتد فى وسط جماهير النظارة ممران ضيقان مرتفعان يطلق عليهما « ممر الزهر » يمشى عليهما الممثلون وهم متوجهون إلى المسرح الفعلى وبهذه الطريقة تنبع المسرحية من قلب المكان الذى يشغله

النظارة . ليس هذا فقط ولكن المساحة التى يمكن للممثلين استخدامها تصبح بهذا الوضع متسعة أكثر ، وفى اليابان كما فى الصين يقف عامل الديكور ، مرتدياً ملابس سوداء ، إلى جوار الممثلين ، ويقوم بما يقوم به زميله الصينى وإن كانت كثرة اللوحات المسرحية فى الكابوكى تضطره إلى استخدام طرق غريبة تماماً على المسرح الصينى .

واللوحات المسرحية من نوع عجيب حقاً فإن جزءاً كبيراً من الحركة المسرحية يتم فى شكل حركات وإشارات معروفة متفق عليها وأن « المكياج » الذى يستخدمه الممثلون له أسلوبه المعقد كما هو الحال فى الصين . فالأشرار لونهم متوهج والأبطال بيض اللون أساساً ، ولكن كل خط من خطوط التلوين يحمل طابعاً خاصاً يتعلق بالعمر والمركز الاجتماعى ونوع المزاج ، بل والموقف الجديد الذى يواجه الشخصية المسرحية . وكثير من الأفعال التى تتم على المسرح تمثل عن طريق الحركات التقليدية المعبرة دون الالتجاء إلى أدوات خاصة . فقد تتم المبارزة فى شكل حركة رقص من نوع معين فيمر السيف قريباً من السيف الآخر دون أن يلامسه ، وكذلك قد يتم شرب الشاى من أقداح ليست موجودة على الإطلاق .

ونجد فى نفس الوقت أن جماهير النظارة اليابانيين يطلبون فى الديكور المسرحى تنوعاً أكثر مما يقنع به الصينيون فنجد من خلف الممثلين مناظر تقليدية وواقعية مختلطة مع بعضها البعض فى شكل إطار معين تحت سقف مائل وفى كل ذلك متعة للعيون . ويلجأ اليابانيون إلى استخدام المسرح المتنقل والحيل المعقدة لتصوير التغير فى الأماكن بسهولة وبسرعة ، ولا يسمح لأى منظر من المناظر عموماً سواء أكان منظراً داخلياً أم خارجياً أن يظهر على المسرح إلا إذا ظهرت فيه محاولة الوصول إلى الصيغة الواقعية ، التى يتوصلون إليها فى معظم الأحوال عن طريق استخدام أجنحة منبسطة .

والمسرحيات التى ظهرت على هذا المسرح ، تشبه فى مضمونها وفى صورتها الفنية الأوبرات الصينية بأناشيدها الغنائية المرنمة وبموسيقاها التى تصاحب المناظر دائماً . وبعضها يتناول موضوعات منتزعة من الحياة العامة ، ومعظمها يدور حول موضوعات تاريخية لها علاقة دائماً بموضوع محبوب من الجماهير هو موضوع السبعة والأربعين « رونينا » Ronins ومن بين المسرحيات الكثيرة التى ظهرت على المسرح الكابوكى فى بدايته ، وعلى مسرح قريب منه تماماً هو « الجوروری » Joruri أو مسرح العرائس ، لا نجد إلا مسرحيات مؤلف معين هو تشيكاماتسو مونزيمون ، فقد حاز بها شهرة تكاد تكون عالمية ، ولو أن الذين يقولون أن هذا المؤلف هو شكسبير اليابان يسمحون لخيالهم أن يذهب بهم شططاً . ويذكر مع « تشيكاماتسو » دائماً مؤلف متأخر عنه مكثر هو « تاكدا أزومو » الذى استطاع مع معاونيه أن يفتح ما يشبه مصنعاً لتزويد المسارح بالمسرحيات . ونجد فى هذه المسرحيات الميلودراما والملاهى المثيرة التى تشبه المأساة والحوادث الخارقة للطبيعة واضحة لما فيها من ابتكار وقوة بلاشك ولكن تنقصها كل صفة من صفات العظمة . فإن المناظر المسرحية المثيرة تتلاحق الواحدة فى إثر الأخرى بشكل يدعو إلى الإعجاب ، كما أن هناك مواقف تستحوذ علينا بشكل مباشر ، ولكن لابد من التسليم بأن الكتابة المسرحية للكابوكى من النوع المسف كما أنه ينقصها ذلك الشيء الذى يولد الاهتمام الحقيقى . وفى وسعنا أن نستفيد من دراسة الفن التمثيلى بتقاليده الثابتة على المسرح الكابوكى ومن دقة التصميم فى حفلاته شيئاً ذا بال ، ولكن المسرحيات التى يظهر فيها هؤلاء الممثلون لا يمكن الخروج منها بشيء له قيمة حقيقية .

ويمكننا أن نسوق قليلا من الأمثلة الدالة التى توضح لنا نطاق هذه المسرحيات . فهنالك مسرحية تشو شنجورا ١٧٤٨ التى كتبها تاكدا أزومو

مع عدد من معاونيه وهى تصور لنا ، بأسلوب يفيض حكمة ، قصة السبعة والأربعين «رونينا» وتبدأ المسرحية بمنظر نبيل من النبلاء ينتحر على طريقة الهاراكيرى بعد أن يفرغ من إعطاء أوامره إلى حارسه الأمين يورانسوكى وتمضى المسرحية لتصور لنا بطريقة مثيرة مغامرات أتباعه وهم مجموعة من الناس شعروا باليأس بعد فقدان عائلهم ، يخرجون من حادث إلى حادث بسرعة محيرة حتى ليصعب على النظارة ما لم تكن لهم دراية خاصة بالأساطير القديمة أو التاريخ القومى أن يقفوا على سير الحوادث فى المسرحية كلها .

ومن أجل هذا يبدو كثير من هذه المسرحيات وكأنها مجموعة من المناظر التى لا ترتبط فيما بينها إلا ارتباطاً يسيراً وليست فناً متكاملا ، وقد كتبت أساساً من أجل الممثلين ولما كان عماد الممثل على المنظر لا على المسرحية كلها فى إظهار النقاط التقليدية ، كان من الطبيعى أن ينصرف الاهتمام إلى الحركة المسرحية التى نراها فى لحظة من اللحظات لا على الصلة القائمة بين هذه الحركة المسرحية وبين المواقف التى سبقت أو لحقت ، وكان من الممكن لهذا السبب أن ننتزع سلسلة من الحوادث من مسرحية (تعليم سوجاوارا الخط) ونسميها « مدرسة القرية » ونعالجها كعمل منفصل ، فقصتها كاملة فى حقيقة الأمر وتدور حول جنزو وهو الرجل المخلص لسوجاوارا والذى آواه فى المنفى وكيف حاول أن يخبىء ابن هذا الأخير ويحميه وكيف تنكر فى ثياب معلم ووضع الفتى بين مجموعة من أترابه فى فصل من فصول الدراسة وتضطره الظروف إلى إظهار وجه تلميذه ، بعد أن يكشف أعداؤه حيلته . وهناك رجل آخر فى مثل إخلاصه أحضر ابنه لجنزو وأعلن استعداده للتضحية به بدل الوارث الشرعى أو سوجاوارا . وفى منظر من المناظر المفجعة يقف مع أحد الموظفين بينما يذهب جنزو إلى غرفة فى الداخل . وتسمع ضربة من الضربات ثم يعود جنزو ومعه صندوق . ويفتح الرجل

المخلص ذلك الصندوق فإذا برأس ابنه يطل منه ولكنه ينكر ويقرر بشجاعة أنه الأمير الشاب وبهذا يتم إنقاذ الوارث سوجاوارا .

وتمتد هذه الطريقة فى العرض إلى مسرحية شيكاماتسو مونزيمون (وقائع كوكوسنيا ١٧١٠) وهى قصة صراع وقتل وخيانة وإخلاص وتعذيب إذ تتعاقب على المسرح أحداث تتعلق بإمبراطور صينى ووزرائه ، والمناظر من النوع الذى لا يستطيعه متفرج فى الغرب لشدة قسوته ، ونرى فى نهايتها بطلا يابانياً عظيما هو « واتوناى » ابن الوزير المخلص من امرأة من كيوشو وهو فظيع محب للإنتقام بشع المنظر يبدو فى المسرحية وقد تخللت وجهه خطوط سوداء وحمراء تصور بشاعته ومن المستحيل الخروج من هذا العمل المسرحى بوحدة متكاملة فى المعنى .

(وقد تدور الموضوعات أحياناً على خوارق الطبيعة كما هو الحال فى مسرحية « شبح يوتسويا » من تأليف تسوروويانا مبوكو حيث نجد الزوجة الجميلة التى أهملها زوجها أيمون وشوهت وجهها امرأة وقعت فى حب زوجها فلما تكاثرت عليها المصائب عمدت أوايوا إلى الانتحار ، ويتزوج زوجها أيمون بعد موتها ولكن لا يكاد يرفع الحجاب المسدل على وجه عروسه حتى يرى أوايوا تحملق فيه بوجهها المشوه . فتتعاقب عليه هذه الرؤيا حتى يموت فى النهاية) .

ولهذه المسرحية فى الحقيقة حبكة متماسكة ليس فيها كثير من اللف والدوران ، ولكن حتى حين يطالعنا منها هذا فلا يمكننا أن نقنع أنفسنا بأن فى المسرحية الشعبية اليابانية ما يصح أن يكون موضع إلهام لكتاب المسرحية فى الغرب ولابد من التماس مواضع الإلهام هذه فى مسرح النو الأرستقراطى وحده .

مسرحيات النو

كانت هذه المسرحيات أثناء القرن الرابع عشر والخامس عشر وعلى يد كنامى كيوتسوجو وابنه سيامى موتوكيو . وقد خرجت من المعبد أول الأمر ولكنها أصبحت بعد ذلك تسلية طبقة النبلاء المثقفين وقد اندمج بعض عناصرها فى وقت متأخر فى مسرحيات الكابوكى الشعبية ولكنها ظلت محتفظة بصفات الدقة والانضباط التى يتمتع بها نوعها وظلت مقيدة بقواعد صارمة لا تمس .

ومسرح النو غاية فى البساطة ، حوالى ثمانية عشر قدماً مربعا ، ويحيط به النظارة من جميع الجهات وإلى اليمين يوجد رصيف ضيق مخصص للجوقة وهى تغنى كما يوجد فى الخلف رصيف آخر لفرقة الأوركسترا ، أما غرفة الملابس ففى بناء منفصل إلى اليسار يربطها بالمسرح الرئيسى ممر يسمى هاشيجاكارى أو قنطرة يظهر عليها الممثلون . وتوضع على هذا الممر عادة عدة أشجار صغيرة ـ ربما لأن الاحتفالات التمثيلية كانت تتم فى الأصل بين الغابات ، أما المناظر الخلفية فتتكون من لوحات خشبية توضع فى الخلف يرسم على أحد وجهيها شجر البلوط وعلى الوجه الآخر الغاب الهندى وعلى الهاشيجاكارى توضع عادة ثلاثة فروع من البلوط .

وملابس الممثلين وجيهة زاهية الألوان والأقنعة التى تلبسها الشخصيات لرئيسية فى التمثيل عليها طابع الفن الأصيل وقد صنع بعضها فى العصور السابقة وظل باقياً بوصفه تراثاً أو شيئاً له قيمة أثرية ، وتظهر فيه العناية والمهارة التى تجلت فى تلك المجهودات المضنية المخلصة التى وصلت إلى هذه الدرجة المحققة من الكمال الفنى التى اشتهرت بها حفلات مسرحيات النو وجميع الممثلين من الرجال الذين لقنوا فنهم منذ الصغر ، ولكل

حركة صغيرة يؤدونها أهميتها وأيسر هزة للمروحة تعبر عن انفعال، كما أن حركة معينة من الذراع تكشف عن حركة نفسية . وعلى الرغم من أن هناك عديداً من المدارس الرسمية المعترف بها فى مسرحيات النو إلا أنها جميعاً متفقة فيما بينها فى تحرى الإخلاص التام فى إلتزام المصطلح الموروث الذى يتناقله الأبناء من الممثلين عن آبائهم أو كما هو مكتوب ومعروف فى النصوص المكتوبة وهذا المصطلح الموروث كما هو الشأن فى التمثيل الصينى قائم على تقاليد ثابتة وله خصائص فى الإيحاء بوجود الأشياء التى تتطلبها الحركة على المسرح دون أن توجد هى نفسها .

والأثر الذى تتركه هذه الوسائل المصطنعة واضح من خطاب كتبه أزوالد سكورت Oswald Sikert لتشارلز ركتس Charles Ricketts فى سنة ١٩١٦ وفيه يصف أداء تمثيلياً تنزل فيه مخلوقة ملائكية إلى الأرض وتفقد أثناء نزولها رداءها الذى حملها فى الجو .

إن أعظم لحظة شهدتها هى اللحظة التى تؤدى فيها رقصة الشكر للصياد الذى يعيد للسيدة المقدسة رداءها المسمى « هاجورو » والذى لا يتسنى لأحد حتى ولو كان ملاكاً أن يطير بدونه . ويبدو لى هذا فناً لا يعلو عليه فن آخر وهو يدل على أن العمل الفنى المحكم حتى ولو كان يدعو إلى الضيق والملال ، ويستغرق خمس دقائق فلن يجدى فى التقليل من نقائصه اختصار مدته إلى دقيقتين ونصف . بل الواجب أن تطول إلى عشر دقائق . فإذا ظلت بعد ذلك على حالها من الملل فلتطل مدتها إلى عشرين دقيقة أو ساعة على شرط أن تكون على حق وأن تستغل الإمكانيات الموجودة كما ينبغى . فقد يبدو الشيء كليلا أول الأمر لأن النظارة يشعرون بأن الإمكانيات الموجودة محدودة ولكن كلما استخدمت هذه الإمكانيات على نطاق واسع فقدت حدودها الضيقة وأصبحت وسيلة أو أداة . إن السيدة المقدسة قد

وقفت على قدميها مرة أخرى بعد فترة طويلة من الانتظار حتى لقد توقعت ذلك ست مرات قبل حدوثه وكنت أظن ألا قبل لى باحتمال الانتظار مرة واحدة . لقد بقيت على خشبة المسرح عشرين دقيقة وربما ساعة أو ليلة كاملة ، فقد نسيت مرور الوقت كلية ، ولكنى لن أشفى من تباريح الشوق الذى أودعته نفسى حين انسابت بجناحيها إلى الخلف واختفت خلف الستائر المرفوعة .

ويقابل هذا النثر الذى سجل فيه سيكرت تأثير المسرحيات على عقل من عقول الغرب ذلك الوصف الشعرى الذى كتبه يونيس تيتجن Eunice Tietjens فى وصف حفلة تمثيلية من هذا النوع .

ها هو راقص النو يأتى فى حلقة من الصمت المطبق .

الهواء ساكن لا تحركه إلا أصوات ضعيفة من الموسيقيين ، والمكان الذى يقع بين المتفرجين وبين المسرح دافىء بأصداء الصوت فى الأصيل .

ولكن الراقص قد عقد الصمت من حوله ، وفيما هو يرقص ترى الزمن يتأخر ليفسح له المكان .

وفى تلك الرقعة الضيقة التى يرقص فيها تراه ينتقل بين هنا وهناك ، بين هذا العالم وبين العالم الآخر .

وحينما يصل إلى المسرح يتكلم بصوت غريب صداح كأنه يغنى ويولول فى آن واحد . ستجد الكلمات غير مفهومة . وحتى الذين يتكلمون باللغة التى يتحدث بها الراقص لا يفهمونها إلا إذا شرحت لهم من قبل .

وينقلب الراقص إلى روح جديدة ، شبح أميرة ميتة رجعت عند بزوغ القمر لتأخذ بيد زوجها إلى ظل بوذا . وحين يعود إلى مكان رقصه تراه روحاً

شفافاً ، كأنه الإيقاع المتجسد أو التجريد الذى تراه بعينيك . وثيابه المزركشة الفضفاضة تتماوج فى جمود كأنها حجارة . إن قناع الأميرة الميتة ربما كان القمر فى ذبوله ووحشته وبعده . . . أما حركات عودته فهى كاملة ، كل حركة منها كل فى حد ذاتها ، وتتجمع كل هذه الحركات فى حركة واحدة لها إيقاع متماسك فى حضرته .

وعندما يتحرك تراه كمد البحر ، إنه بطىء كالكوكب السيار ، مطلق كالجمال .

ها هو راقص النو يأتى فى حركة من الصمت المطبق .

مثل هذا الفن لابد له أن يعتمد ليس فقط على مجرد التدريب الفردى الطويل الأمد ، ولكن كذلك على وجود تقاليد لها تاريخ عريق . ومسرح النو لم يطرأ عليه أى تعديل منذ ابتداء نشأته ، بل إن المسرحيات نفسها قد طبعها القدم بطابع خاص فمن بين قطع التمثيلية الثمانمائة (منها حوالى مائتان وخمسون تمثل بانتظام) نجد أن نصفها تقريباً كتب قبل القرن السابع عشر . وما تزال هناك تمثيليات على شاكلة التمثيليات القديمة تكتب اليوم ومنها ما كتب فى القرن الثامن عشر ولكن كوانامى كيوتسوجو Kwanami Kyotsugu وسيامى موتوكيو Seami Motokiyo مازالا يسيطران على هذا النوع من الإبداع الفنى . ولعل الشىء الوحيد الذى ناله التغيير هو الطابع العام للتمثيل ، كانت التمثيليات فى أول الأمر لها طابع شعبى حتى أن سيامى استطاع أن يعلن (أن الممثل الكامل هو الذى يستطيع أن يحصل على المديح سواء أكان فى القصور أم فى المعابد أم فى القرى حتى فى الأعياد التى تقام حول الأضرحة فى المقاطعات البعيدة) ثم أصبحت فيما بعد أرستقراطية النزعة تقريباً ، حتى مع احتفاظها بأشكالها القديمة .

وهذه الأشكال القديمة تتحكم حتى فى ترتيب ظهور المسرحيات على المسرح ، فعلى الرغم من أن المعتاد الآن إدراج ثلاث مسرحيات فى قائمة واحدة ، إلا أن التقاليد الراسخة كانت تقسم مسرحيات النو إلى خمسة أقسام وكانت تصر على ضرورة اختيار مسرحية من كل قسم تبعاً لنظام معروف وكان لابد من تقديم قطعة تمثيلية فكهة أو « كيوجن » للفصل بين كل مسرحية والتى تليها . تبدأ الحفلة بمقدمة من نوع الاستعراض أهم ما فيها شخصية آلهة الشمس وتأتى بعد ذلك مسرحية (شورامونو التى يظهر فيها روح فارس ثم مسرحية تدور حول سيدة من النبلاء كازورامونو) وتعقب ذلك قطعة تمثيلية عن الغيبيات وتنتهى بمسرحية عن العواطف الإنسانية أو مسرحية تحضنا على التمسك بإحدى الفضائل .

ولا يسمح عادة لأكثر من اثنتين إلى ست شخصيات بالظهور على المسرح ، شخصية البطل أو (شيب) ورفيقه الخاص أو (تسورى) والواكى أو شخصية ثانوية معها رفيق ، وشخصية طفل أو كوكاتا ، وعند الضرورة هناك ممثل احتياطى أو « آى » ولبعض المسرحيات تركيب معين وإن كان تقليدياً ومحكماً ، وهى تتناول موضوعها بطريقة يمكن أن تسمى الطريقة المسرحية العادية : ففيها لا تقتضى الأصول الشكلية أن يقوم الواكى بإلقاء بيتين من الشعر على سبيل التقديم فيعلن عن شخصيته ويصف الرحلة التى يشترك فيها ، وأن يقوم البطل على الأثر بالظهور على المسرح ليتخاطب معه مفترضاً حدوث الحوادث السابقة كما لو كانت قد تمت فعلا فى الواقع . ومع ذلك ففى مسرحيات أخرى تظهر طريقة مباينة لهذه تماماً أبعد ما تكون عن الطرق المسرحية المعتادة حتى أنها تركت أثراً بليغاً على عقول الكثيرين من الشعراء المحدثين فتجد الحركة المسرحية هنا وكأنها تبدو استعادة لما حدث ، إذ يتقدم شبح من الأشباح يجمع بين الماضى والحاضر وهذا النوع من المسرحية هو الذى سحر الغرب فى السنين الأخيرة .

وأحسن مثال لمسرحيات الفرسان والمسرحية من هذا النوع الأخير يوجد فى مسرحية أتسوموري التى ألفها سيامى . إذ يدخل أحد القسس رتسى وينشد قائلا :

الحياة حلم كاذب واليقظ فيها

من يشيح بوجهه عن هذا العالم الدنيوى

ثم يكشف فى كلامه بعد ذلك أنه كان فارساً ثم أصبح قسيساً بسبب الحزن الذى شعر به لموت آتسوموري الذى سقط فى المعركة على يده ، وهو يمضى فى رحلته العادية ويقابل عدداً من عمال الحصاد ويقف مع أحدهم ليحدثه ، وإذا بالأخير ينقلب إلى شبح آتسوموري ولكن فى حديثهما معاً يتجمع الماضى بشكل خيالى أمام أعيننا ونتمثل موت آتسوموري وحين يتقدم آتسوموري شاهراً سيفه فى وجه عدوه تنشد الجوقة :

(ها هو عدوى) هكذا يصيح وهو يهم بضربة بالسيف .

ولكن ذلك الأخير يرق له .

وينادى باسم بوذا

ويطلب الخلاص لعدوه

حتى يولدا من جديد معاً

على مقعد من اللوتس

« لا ، ليس رتسى عدواً لى

صل من أجلى ،أواه صل من أجلى مرة ثانية) .

وفى غضون الشعر نجد جواً خاصاً تختلط فيه المثالية بالواقعية لدرجة

يستحيل التمييز بينهما . وفى كل هذا تكمن إحدى الصفات الغريبة التى يتمثل فيها احتمال الضيم والأذى وهذه نراها أيضاً فى مسرحية أخرى لسيامى اسمها هاجورمو يظهر فيها أحد صيادى السمك واسمه هاكوريو ويلتقط ثوباً من الريش كان يلبسه ملاك نزل إلى الأرض . ويتوسل إلى الملاك فى ضراعة قائلا :

« يا للحسرة كيف يتسنى لى الآن وقد جردت من ثوبى

إن أذرع طبقات الجو ، أو أرقى

إلى السماء ، منزلى ومقامى ؟

أواه فلترده إلىّ ، أشفق علىّ ورده إلىّ » .

ولم يتحرك قلب هاكوريو أول الأمر ولكنه استجاب أخيراً لتوسلات الملاك . وهنا يرقص الملاك بينما تسجل الجوقة فى نشيدها طيرانه إلى السماء حتى يتلاشى شكله تقريباً ويصبح ظلا خابياً .

ممتزجاً بضباب السماء

لا تصل إليه العيون

تلك هى نوع المسرحية التى يصفها سكرت .

ونتناول الآن مسرحية هاتسيوكى لمؤلفها كومباروزمبو موتوياسو التى تحكى لنا قصة إبنة أحد الرهبان وكان لها طائر أبيض لطيف سمته (الثلج المبكر) اختفى من قفصه فاستبد الحزن بصاحبته وأقامت الصلاة من أجل روحه فإذا بالروح تظهر فى السماء وتنشد الجوقة « انظر . انظر » :

هذه سحابة فى كبد السماء الصافية

ولكنها ليست سحابة

بل طائر يضرب بأجنحته البيضاء الناصعة أجواء الفضاء
إنه طائر الثلج قادم
فى طريقه إلى سيدتنا
إنه يهوم نحوها فى حب
ويرقص أمامها

روح الطائر : لقد جئت بفضل صلواتك وأغانيك

الجوقة : لقد ولد لتوه فى جنة النعيم .
وبالقرب من بركة الفضائل الثمان كان يمشى .
وكانت تعينه على قطع الوقت العنقاء وفيوجان
إنه يسكن فى السماء السابعة من جنات النعيم
لا يمسه أذى
أبد الآبدين
والآن تراه كالحمام الذى نطلقه
من أبراجه فى الأيام المقدسة
إنه ينفض أجنحته لفترة قصيرة
لفترة قصيرة ثم يذهب بعيداً عنا
حيث لا نعرف له مصيراً .

وتتنوع الموضوعات فى مثل هذه المسرحية، فمسرحية سيامى المسماة هاكورا كوتن يمكن أن نقول إنها وطنية فى لهجتها إذ تصور لنا الشاعر الصينى هاكورا كوتن قادماً إلى اليابان ليخضع شعبها ولكن الرياح ترد

سفينته وتجبرها على العودة وهذه الرياح يطلقها فى رقصه إله الشعر اليابانى ومرافقوه. وهناك موضوعات كثيرة تتعلق بالبوذية مثل مسرحية أوكاى التى ألفها أنامى نوسايمون وفيها يؤنب أحد القسس صياداً على قسوة المهنة التى امتهنها : ويكشف الصياد عن شخصيته فإذا به شبح ياما خازن جهنم . فجهنم كما يقول :

ليست على مسافة بعيدة

فكل ما تقع عليه عيناك فى هذه الدنيا

هو موطن الشيطان

ومما يستحق الملاحظة أن مثل هذه المعتقدات البوذية و إن كانت هى لب الموضوع فى مسرحيات نو إلا أنها تختار غالباً فى (الكيوجين) بقصد التندر عليها . فأوكاى مثلا يجرى التندر عليها فى مسرحية « صائد الطير فى جنهم» التى يقبض فيها ياما على صائد الطير الشرير كيويورى ولكن الأخير بارع فى الحوار يحسن الرد على ما يوجه إليه ويتمكن بفضل ذلك من العودة إلى الأرض لمزاولة مهنته ومثل هذا التندر كما هو الشأن فى بلاد أخرى ، وجد جنباً إلى جنب مع المجهود الجدى الرصين على أن مثل هذه المناظر الهزلية لا تؤثر فى تقديرنا المشبع بروح التخيل العميق للمسرحيات الأخرى التى تتميز بالأصالة والعمق .

إننا نجد فى مثل هذا الجو من النشاط المسرحى الكثير الذى يروقنا بجدته، كما نجد خيالا شاعرياً حياً ، ولا عجب إن وجدناه يتسلط على روح الفنانين فى الغرب .

تمسك الشرق بالتقاليد

من الواضح أن الصفة التى تميزت بها مسرحية النو كانت من النوع الذى

يتعين معه ـ ما دامت قد حظيت بالتقدير مرة ـ أن تجذب انتباه الناس إلى نواح أخرى مختلفة ـ وإن كانت متصلة اتصالا وثيقاً ـ من نواحى النشاط المسرحى فى الشرق كالمسرحية الصينية والمسرحية السانسكريتية ، ومسرح العرائس بعالمه الفسيح الذى امتد إلى كل بلاد آسيا وبلغ أعلى مراتبه فى العرائس اليابانية ذات الحجم المماثل لنصف الحجم الطبيعى والمسماة بنراكوزا وهى معقدة جداً فى تشغيلها حتى أن كلا منها تحتاج إلى ثلاثة أو أربعة أشخاص . وقد بلغ فن تشغيلها من الدقة والتعقيد والتقيد بأساليب معينة ما جعل الكثيرين من الغربيين الذين شاهدوها يكتبون عنها ممجدين مهللين ، كتب بول شفر Paul Schiffer يقول إن الفنانين برعوا فى تشغيلها وإدارتها بالأسلوب الدينى الذى يتخذونه إزاء المخلوقات التى تحت قبضتهم حتى ليبلغ من نجاحهم أننا ننسى وجودهم . . . فهم يصبون عصارة نفوسهم وأفكارهم عن الحياة والعواطف الإنسانية والحالات النفسية فى هذه العرائس التى يحركونها فى حذق وإتقان . إنهم لا يختفون عن الأنظار ، كما نفعل نحن ، كى يقوموا بأداء ألف حركة بل تجد العرائس محاطة دائماً بجميع الحيل الآلية ومن هنا مظهرها المحير إذ نجد أمام أعيننا فى غاية الوضوح كل الوسائل المستخدمة فى تشغيل الدمى وهى تنحنى أمامنا أو تنهض غاضبة أو تلقى بنظرة قارصة إلى جانب من الجوانب أو تبدو وكأنها تضحك ساخرة . . . . إن الحدود بين الأشياء الآلية وبين الوجود الحى تبدو كما لو كانت قد تلاشت » .

مثل هذه المسرحيات لا تختلف فى كتابتها عن تلك التى كتبت ليقوم بتمثيلها ممثلون آدميون ، بل إن بعض كتاب المسرحية وهبوا أنفسهم لكلا النوعين وبعض أعمالهم المسرحية كما هو الشأن فى أشهر كتابات تشيكا

ماتسو مونزيمون المسماة بمعركة كوكوسينيا ، تمثل أحياناً على مسرح العرائس وأحياناً على مسرح الممثلين الآدميين .

وأهمية هذا النوع من المسرح الشرقى أنه يكاد يكون رمزاً مجسداً للتقاليد الجامدة التى سادت فى كل مكان ، على الأقل حتى الأيام الأخيرة، على مسارح الهند والصين واليابان ، وهذه التقاليد هى على وجه الدقة التى أقبل عليها الغرب فى الأجيال القليلة الماضية . صحيح أن الأشكال التقليدية لم تؤثر كثيراً على المسارح التجارية فى أوروبا وأمريكا إلا أن تأثير الشرق ظاهر فى المسارح الغربية وسيكون سبباً على الأرجح فى اتخاذ الحفلات التمثيلية فى المستقبل طابعاً مرسوماً يجرى على سنن معينة ، وسنرى أن مسرحية شعبية كمسرحية ثورنتون ويلدر Thornton Wilder « بلدتنا » Our Town تكشف لنا صراحة عن مصدر وجودها فى حين أننا نجد فى ميدان المسرحية الشعرية كتاباً مثل ييتس Y.B. Yeats وجوردون بوتملى Gordon Bottom-ley قد عمدوا بحكم دراستهم للأسلوب الفنى فى آسيا إلى اصطناع حيل فنية تخدم أغراضهم . ففى بحثهم عن مخرج للأسلوب الطبيعى بدأوا يفتشون بخيالهم عن الإمكانيات الفنية للمسرح الذى يعتبر أسلوبه على النقيض من الأسلوب الطبيعى ـ وتمخض ذلك عن اكتشاف طريقة جديدة متميزة عن الطريقة التى اتبعها شكسبير . وأن الانفعال الذى انتشر بسبب كاليداسا فى الفترة الرومانتيكية السابقة لم يأت بجديد لأن الأسلوب الذى التزمه فى مسرحياته كان يعزز أسلوب شكسبير وكاليدرون وفلتشر . أما الاهتمام بهذا المسرح الشرقى فإنه لم ينصرف إلى الموضوع ولكن إلى الشكل المسرحى فى جوهره . ولكى نقدر الأثر الذى تركه المسرح التقليدى على العقل الحديث ما علينا إلا أن ننظر إلى التعديلات المسرحية التى أدخلها ليون فوختفانجر Lion Feuchtwanger على المسرحية السانسكريتية

واستفاد برتولد برخت Berthold Brecht من المسرحيات الصينية وبول كلودل Paul Claudel من تجاربه مع أسلوب مسرح النو .

وقد عبر جوردون بوطملى فى بعض فقرات من كتاب خاص تعبيراً جيداً عن الأثر القوى لهذا المسرح الشرقى فبعد أن أشار إلى ما فى مسرحيات النو من « استقلال ورمزية » أحيت الأمل فى نفوس بعض الشعراء نحو كتابة مسرحية شعرية يطغى فيها الشعر على الشكل والمضمون معاً « ذكر لنا كيف كانت المسرحيات اليابانية أثناء فترة الحرب العالمية الأولى تذكى خياله وخيال بيتس وكيف تحقق ما كانا يتخيلانه من نماذج الرقص المسرحى الذى يشبه الطقوس الدينية التى كان يعرضها فى لندن آيتو Ito » . وبعد أن كتب بيتس تحت تأثيرها « أربع مسرحيات للراقصين حثَّ أصدقاءه على المضى فى هذا الأسلوب فكانت النتيجة المحتومة أن بوتملى ولورنس بنيون Laurence Bi-nyon بدآ حوالى سنة ١٩٢٧ فى كتابة مسرحيات مستوحاة من المسرحيات اليابانية لمسرح الهواء الطلق الذى أنشأه جون ماسفيلد John Masefield كان ذلك المسرح صالحاً لمعتقدات النو فلما استخدمناه وجدنا من الممكن أن نستعيض عن الراقص بعنصر من الشعر القصصى يؤديه رسول على الطريقة المعروفة فى المسرحية اليونانية القديمة وبهذا يتم إدماج المضمون الشعرى على المسرح بصورة أكمل » .

هكذا بذلت الجهود الواعية فى عصرنا الحديث لتطبيق الأسلوب الشرقى فى أرض الغرب ، وهكذا يتم الربط بين الاحتفالات الرمزية فى مسرح النو وبين التقاليد المعروفة فى ذلك المسرح الذى يعتبر مصدراً لكل مسارح الغرب وهو مسرح إسخيلوس وسوفوكليس .

الجزء الحَادى عشر
« مفتتح القرن العشرين »

لا يمكن بالطبع أن نرسم خطاً فاصلا فيما يتعلق بتطور المسرحية فى الغرب ، بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين . فليست سنة ١٩٠٠ نهاية القديم وبداية الجديد . وكثير من كتاب المسرحية كما سبق أن بينا بشكل واضح من قبل ، ممن ينتمى أهم إنتاجهم للفترة السابقة لسنة ١٩٠٠ قد استمروا فى إنتاجهم للمسرح بعد ذلك التاريخ ، ولكن عدداً يسيراً فقط ، من بينهم الكاتب العظيم جورج برنارد شو ، هم الذين نجد أن أهم إنتاجهم لم يتم إلا فى الحقبة الحالية على الرغم من أنهم بدأوا يكتبون للمسرح قبل أن ينتهى القرن الماضى .

على أننا نجد فى نفس الوقت مبرراً للتوقف عند نهاية القرن ، ولو على الأقل لأن آخر مسرحية كتبها إبسن كانت فى سنة ١٨٩٩ فبظهوره على المسرح ظهرت قوى جديدة ، لعلها كانت موجودة فى صورة تخطيطية فى السنين السابقة ولكن أتيحت لها الآن حرية التعبير ، وسنحت الفرصة لمسارح سنة ١٩٢٠ أن تختار بين عدد من الأساليب تختلف أشد الاختلاف عن الأساليب التى كانت أمام كتاب المسرحية فى سنة ١٩٠٠ أو سنة ١٨٩٠ .

لقد شهد العقدان الأول والثانى من هذا القرن الحالى ميلاد أو نضوج مجموعة لا يستهان بها من كتاب المسرح مثل ييتس وسنج وبنابنتى وسيرا وجوركى وأندرييف ولنرماند وبرنارد وقد قدر لهؤلاء أن يعملوا على إثراء المسرح فى الفترة السابقة مباشرة على الحرب العالمية الأولى أو فى أثنائها كما قدر لتأثيرهم أن يندفع بالمسرحية فى اتجاهات جديدة .

كان العقد الأول والثانى فترة بحث دائب وتجريب مستمر عنيف إذ كانت الأفكار الجديدة عن المسرح آخذة فى تعديل الاتجاهات السائدة وصبغها بالصبغة الطبيعية والرومانتيكية الحية . فقد نشر أدولف آبيا Adolphe Appia وهو فنان سويسرى من المعجبين بفاجنر فى سنة ١٨٩٥ كتابه عن المناظر فى المسرحية الفاجنرية وأتبعه فى سنة ١٨٩٩ بكتاب أهم عن الموسيقى والسيناريو دعا فيه إلى فن مسرحى يختلط فيه الضوء والإطار الفنى بكلمات الشاعر والموسيقى الفنان ، وقدم فى هذه الكتب سلسلة من التصميمات المقصود منها الحصول على مؤثرات فنية نتيجة لإنشاء سلسلة من الأرصفة الطويلة المنخفضة التى ليست لها مسحة واقعية على المسرح يكون المقصود منها إعطاء فرص كاملة للتلاعب بالأضواء . وقبل صدور كتاب آبيا الأخير كان جوردون كيريج Gordon Craig قد أخرج مسرحية ديدو واينياس فى لندن وبدأ بذلك حملته الطويلة الموفقة فى سبيل حمل معاصريه على إدراك قيم مسرحية جديدة غير القيم الواقعية وبعد ذلك بخمس سنين نشر كتابه الذى أثر فى تلك الحقبة كلها على فن المسرح وكان أول حركة فى سلسلة من الدراسات دعا فيها بحماسة متقدة وبكلمات ملتهبة وفى تحليق خيالى بعيد إلى خلق مسرح يجمع بين العناصر المسرحية والشعرية فى آن واحد .

وإذا كان آبيا وكريج عجزا عن التأثير بشكل مباشر على المسرح التجارى فى أثناء تلك الفترة ، إلا أن أفكارهما كانت تجد صدى لها فى جهات متعددة. فمسرح الفن بموسكو الذى نشأ نتيجة لتحمس ستانسلافسكى Stanislawski ونميروفتش Nemirovitch ودانشكو Danschenko ـ وفتح أبوابه للجمهور فى سنة ١٨٩٧ ومسرح جاك كوبو Jacques Copeau أنشىء فى سنة ١٩١٣ ، أما موسم جرانفل باركر Granville - Barker المسرحى فقد بدأ فى مسرح الكورث ثياتر فى سنة ١٩٠٤ . وفى ألمانيا والنمسا أعطى ماكس راينهارت Max Reinhardt الفرصة لعشرات من الشبان كى يقدموا أفكاراً مسرحية جديدة ، كما كان مايرهلد Meierhold يحاول جاهداً فى السنين الأولى من هذا القرن أن يوفر الوسيلة المناسبة لتنفيذ آرائه المضادة للمذهب الطبيعى ، وعلى الرغم من أن كل أوجه النشاط المتعددة هذه كانت تتخذ أشكالا فنية متناقضة ، وعلى الرغم من أن بعضها (كما هو الحال بمسرح الفن بموسكو) فيما يبدو كان منهمكاً بتثبيت المذهب الطبيعى ، إلا أن الذى حدث فعلا أنها تضافرت كلها على توسيع نطاق الواقعية وتكبير مداها ودفعها قدماً ، وكان المسرح الحر السائد فى العقد الأخير من القرن الماضى يضع نصب عينيه تقديم الجوانب المظلمة فى حياة الإنسان بطريقة طبيعية ، أما المسرح الحر فى بداية القرن العشرين فقد كان مشغولا إلى حد كبير باستغلال نواحى الجمال والتقاليد الفنية المتعارف عليها .

ومما هو خليق بالذكر فى تلك السنين نمو المسارح ذات البرامج المعدة مقدماً وخاصة فى البلاد التى تتكلم الإنجليزية وقيام هذه المسارح دليل على إدراك المهتمين بالمسرح لما تتطلبه الفترة الحديثة من حاجات معينة فحتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كانت فى المدن الصغيرة سلسلة من

المسارح منتشرة فى أرجائها ، وإن كان استعدادها قاصراً إلا أن إنتاجها كان قوياً ، وكانت أيضاً تؤمها فرق مسرحية متنقلة ، وكان هناك عدد من الشبان رجالا ونساء ممن يعدون أنفسهم للتمثيل يجدون فى هذه المسارح فرصة للتدريب واكتساب الخبرة ، كما كانت جماهير كثيرة فى طول البلاد وعرضها تحاط أولا بكل ما كانت تقدمه العواصم على مسارحها ، إلا أن الاعتقاد ساد بعد اختفاء تقاليد الفرق المسرحية القديمة بأن هناك فراغاً فى دنيا المسرح، وتولدت الرغبة فى إنشاء مسرح يكون له برنامج معد سلفاً ـ وارتبط قيام هذا المسرح بصورة عامة بالرغبة الحارة المخلصة من جانب الهواة . وقد كشفت لنا السنون الأولى فى القرن العشرين عن وجود هذه الرغبة فى فترة تكونها ونشوئها فى حين أن العقد الثانى من القرن يظهرنا عليها فى عنفوانها بعد أن حققت المرجو منها وهكذا ظهر فى انجلترا مثل هذا المسرح Repertory Theatre فى برمنجهام لأول مرة وفتح أبوابه فى سنة ١٩١٣ قبيل نشوب الحرب وذلك فى حين أن مثله ـ وهو الذى دفع أونيل إلى الكتابة ـ لم يظهر فى أمريكا إلا أثناء الصراع الدولى .

وذكر أونيل O'Neill يجرنا إلى التنويه بالأثر البالغ الذى تتركه هذه البرامج المسرحية المعدة من قبل للكتابة للمسرح فى ذلك الوقت فإننا نقابل المرة بعد المرة مؤلفين لم تتزعزع عبقريتهم إلا لوجود التشجيع القوى فى مسرح من هذه المسارح غير التجارية . فتشيكوف لم تقم له قائمة إلا لوجود مسرح الفن بموسكو وسنج واتته الشهرة بسبب مسرح الأبى بدبلن وشو Shaw لم يكسب جمهوراً أول الأمر إلا بين أعضاء جمعية المسرح المستقل Independent Stage Society أما أونيل فقد مثل فى شبابه وكتب مسرحيات لفرقة المدنية القروية Provincetown Players هذا بينما نجد فى انجلترا وأمريكا أن هناك عدداً ضخماً من الكتاب المحليين ، الذين احتضنتهم المسارح

الصغيرة ، كانوا يعملون على استغلال الحوادث والشخصيات التى تحفل بها المناطق المختلفة التى يعيشون فيها .

وهكذا يشهد القرن العشرون نشوء قوة مسرحية جديدة ـ وهى المسرح غير التجارى ـ وكان يظهر لهذه المسارح ظل ضعيف فى السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر ولكنها لم تبلغ مرحلة النضج إلا فى أيامنا هذه ولابد من تمثيل أهميتها جيداً قبل التعرض للمسرحية المعاصرة .

الفصل الأول
بقايا الواقعيّة القديمة

كانت الأساليب القديمة فى المسارح التجارية فى تلك السنين بل فى بعض المسارح الأرقى ما زالت هى التى تحظى بالاهتمام . وبعد أن كانت مجرد هواية للطبقات المثقفة فى العقد الأخير من القرن الماضى أصبحت بالتدريج مصدر بهجة لجمهور أكبر ، وفى بعض المناطق التى لم يؤثر فيها مذهب إبسن بعد ، حتى بين العناصر التقدمية نجد أن الأسلوب الواقعى كان موضع حماسة شديدة مصدرها لذة الاكتشاف الجديد وهكذا حازت القبول مسرحية مثل « بيت الدمية » أو « الأشباح » اللتين كانتا موضع استنكار شديد وقت تأليفهما بدون أن يعترض أحد من نظارة المسرح فيما بعد، وذلك بينما نجد أن المسرحية الأمريكية التى كانت آخذة فى الظهور ببطء (وهى تعتبر مثالا لغيرها) والتى ظلت حتى ذلك الوقت بعيدة عن التأثيرات الأوروبية الثورية ، وجدت فى ذلك الوقت أن خير ملهم لها هو المذهب الواقعى . ومن المهم أن نذكر ونحن نستعرض تقلبات المسرح فيما بين سنة ١٩٠٠ ـ ١٩٢٠ أن كثيراً من التجارب بخصوص الأشكال الفنية الجديدة لم تتم إلا لأن مذهب إبسن كان قد فرض وجوده .

دور الإنجليز فى تلك الحركة

جرب الشكل الفنى فى انجلترا بينرو Pinero وجونز Jones بطريقة

عاطفية بدون تحديدواضح لهدفهما ، وذلك قبل ابتداء هذا القرن ثم امتهنا الكتابة المسرحية فى السنين التالية مباشرة إلا أن جهودهما سرعان ما غطت عليها جهود الغير وخاصة جهود جالسور ذى الذى أظهر قدرة نادرة على الجمع بين الأساليب العديدة المستخدمة فى الفن القصصى على اتساع نطاقه وبين الإيجاز الذى يمتاز به الفن المسرحى .

ومسرحيات جالسورذى Galsworthy نموذج لما كان يعنيه إلتزام المذهب الواقعى فى انجلترا فليس هناك الجو العنيف الذى يقرن بمسرحية (طريق التبغ) Tobacco Road ولا الشعور بتعذيب النفس من النوع الموجود فى مؤلفات سترندبرج وليس هناك تهويل للنتائج وليس هناك شرير متوحش يلقى ظله القاتم على مناظر المسرحيات ولا تتدخل المواعظ فى إعطاء لون خاص لتطور الحوادث بل نجد عند جالسورذى سيطرة على الطريقة الطبيعية فى الكتابة وتصويراً للبشرية بصورة رحيمة وتمسكاً لطيفاً بالقيم الإنسانية . وعلى الرغم من أن مسرحية من أشهر مسرحياته قد أدت إلى إحداث إصلاحات مطلوبة فى قانون العقوبات إلا أنه لم يقصد بها الدفاع عن قضية من القضايا . ومما يدعو إلى الاستغراب حقاً أنه بينما نرى كثيراً من مسرحيات الأفكار فى أوروبا لم تؤثر بشكل مادى على طرائق الحياة فى المجتمع ، إذ بمسرحية « العدالة » Justice التى كتبها جالسورذى تعتبر من خير الأمثلة على المسرحيات التى أحدثت تغييراً ضخماً فى الظروف الاجتماعية .

وأول ما التفت جمهور المسرح لجالسورذى كان فى سنة ١٩٠٦ عندما تم إخراج مسرحية « الصندوق الذهبى » The Silver Box التى عقد فيها مقارنة بين السيد بارثويك عضو البرلمان المحترم ببيته العصرى المريح وبين بيت المسز جونز الكناسة . أما ابن بارثويك واسمه جاك فيسرق حافظة

فتاة ، ويعود المستر جونز بجاك إلى المنزل فيسرق صندوقاً ذهبياً ونجد المال فى الحالة الأولى يسوى المشاكل بينما فى الحالة الثانية نجد أن القانون يقف بالمرصاد . وجالسورذى لا يسمح فى أثناء التعرض للقصة بالتعليق المباشر عليها أو تشويه الشخصيات بقصد الخروج بعبرة ولكنه يعالج الموضوع ببساطة ، معروفة عنه ، فيتحرى المطابقة للواقع ما أمكنه وهو يجعلنا نشعر بأن هناك قانوناً للأغنياء وقانوناً آخر للفقراء ولكن هذا لا يقتضى ضمناً أن السيد باثويك شرير وأن جونز بطل لا غبار عليه . وهو يرفض لنفس السبب أن يقدم حلا سهلا للمشكلة عن طريق الانتحار (وهى الطريقة المفضلة عند المؤلفين الألمان) أو يعمد بمحاولة سخيفة إلى استخلاص المأساة من موضوع لا يحتمل ذلك . بل نجد المسرحية بكل صراحة ووضوح وفيه لأصول الفن المسرحى أو شىء ما ثم تسمع نقرة وحركة ويوقد نور الزنزانة فتغمرها الأضواء ويرى فولدر وقد أخذ يتنفس بصعوبة .

ويسمع صوت قادم من بعيد كأنه الضرب على معدن سميك يأتى من مكان سحيق ، فينكمش فولدر ولا يقوى على تحمل هذه الضوضاء المفاجئة ، ولكن الصوت يعلو كما لو كانت هناك عجلة ضخمة تندفع نحو الزنزانة . قد سمرته فى مكانه بالتدريج فيما يبدو ويأخذ بعد ذلك فى الزحف نحو الباب شبراً فشبراً وينتشر الصوت من زنزانة إلى زنزانة ويقترب منه شيئاً فشيئاً . إن يديه لتتحركان كما لو كانت روحه قد اشتركت فعلا مع ذلك الصوت فى الخفقان ويرتفع الصوت حتى لكأنه قد نقل الزنزانة ثم يرفع فولدر قبضته فجأة وتتلاحق أنفاسه بعنف ويندفع نحو الباب ليقرعه .

(يسدل الستار)

هذا المنظر الخالى من الحوار يظهرنا على القدرة الفنية الخلاقة لجالسورذى

كما يظهرنا على طريقته فى استغلال الإرشادات المسرحية المكتوبة بلغة أدبية على غرار إبسن وذلك بقصد الوقوف على الظروف الواقعية المحيطة بشخصياته لقد كتب جالسورذى فى السنة السابقة على ظهور مسرحية العدالة مسرحية اسمها « صراع » Strife ١٩٠٩ ، يكشف لنا فيها أيضاً عن أريحيته وعزوفه عن التحيز . إنه لم يلون لنا موقف الذين سجنوا فولدر بلون أسود ـ بل إن هناك مناظر فى المسرحية صممت فيما يبدو بقصد الظهور بمظهر الإنصاف لحاكم السجن ، وكذلك فى صراع صورت لنا قضية العمال وقضية أرباب الأعمال عامة على وجهة نظر كل منهما وكان غرضه إظهار النتائج الخطيرة والخسارة الفادحة التى تترتب على نشوب الصراع بينهما . وليس فى دنيا جالسورذى إلا أشرار قليلون وأبطال قليلون . وهو ينفخ فى شخصياته من روح الفهم والتسامح ، ويقف حائراً أمام الظروف التى تؤدى إلى البؤس والمصائب دون تدخل فعلى من الجانب الشرير فى الإنسانية .

وفى كل مسرحياته جو متشابه حتى حين ينتقل من مظهر معين إلى مظهر آخر من مظاهر العالم الصغير الذى يحيط به وهو حين يتصدى للدفاع الشديد عن فرد بعينه ، كما يفعل فى مسرحية (الحمامة) The Pigeon ١١٩٢ و (الطريد) The Fugitive ١٩١٣ و (الجمهور) The Mob ١٩١٤ يستعصى عليه الأمر بعض الشىء ، ولكنه حين يحاول كما فعل فى مسرحيتين من ذوات الفصل الواحد هما (الرجل الصغير) The Little Man ١٩١٥ و (الولاء) Loyalties ١٩٢٢ ، أن يصور لنا فلسفته العريقة السمحة ـ فلسفة السيد المهذب الذى يولى اهتمامًا للإعتبارات الإنسانية ، يطلعنا على صفة لا وجود لها تقريباً فى ذلك العصر الذى اتسم بتفشى الصراع المرير والآراء الفاجعة التى طبقت ، لا فى ميدان المسرح كما كان

الواجب بل فى ميدان الحياة العملية بكل ما جره ذلك التطبيق من ويلات ومصائب .

وعلى شاكلة جالسورذى ، هارلى جرانفل باركر - Harley Granville Barker وقد أثر فى المسرح تأثيراً هاماً وذلك بمجهوداته الأدبية الخلاقة وبآرائه الجديدة عن واجبات المخرج المسرحى ، وبدراساته النقدية النافذة . وقد بدأ بمسرحية « جهاز اتجاه الريح » The Weather التى اشترك فيها مع برت توماس سنة ١٨٩٩ ثم أتبعها فى العقد الأول Hen من القرن الحالى بأربع مسرحيات هامة - (زواج آن ليت)The Marying of Anne Leete سنة ١٩٠١ و (ميراث فويسى) The Voysey Inheritance ١٩٠٥ و (ضياع) Waste ١٩٠٧ و (مدراسى) The Madras House ١٩١٠ وقد حاول فى هذه المسرحيات أن يعدل فى الشكل الواقعى بحيث يحتمل أكثر مما حمله إبسن ، فأهمل الحبكة ليؤثر عليها الجو المسرحى ورسم الشخصيات ولذا كانت القصة نفسها لاقيمة لها أساساً . هناك آليت التى تشق عصا الطاعة على التقاليد الاجتماعية بزواجها من بستانى ، وهى ذات حسب ونسب ، وهناك السيد فويسى محام ناجح يكتشف ابنه أنه كون ثروته من المقامرات بأموال الزبائن ، وهناك سياسى شاب تحطمت حياته لأن عشيقته تلاقى حتفها وهى تحاول التخلص من ثمرة اتصاله بها - وفى كل هذه المسرحيات موضوعات بسيطة إلا أن الأثر الذى تتركه مسرحياته لا يوحى بالبساطة بل يوحى بالتعقيد وذلك بسبب التفصيلات الدقيقة التى يضيفها المؤلف . ولا يمكن أن يكون هناك شك فى أن الواقعية هنا قد بلغت أقصى غاياتها على أنه من المهم أن نذكر أن الواقعية لم تكن كافية بالنسبة لكاتب كجرانفل باركر فقد كتب فى سنة ١٩٠٤ بالإشتراك مع لورنس هوسمان Hausman مسرحية مثالية من النوع الرقيق اسمها برونلا Prunella ثم

روكوكو Rococo سنة ١٩١١ وهارلكونييد Harlequenade (بالإشتراك مع د . س . كالثروب Calthrop فى سنة ١٩١٣) ثم الحياة السرية The Secret Life ١٩٢٣ والتضحية فى هذه المسرحية بالمظهر الخارجى لا بالحقيقة الداخلية وإلى جانب هذا أظهر جرانفل باركر الناقد فى كثير من مقالاته أن مثله الأعلى ، ليس المسرحية الواقعية المكتوبة نثراً وإنما المسرحية ذات المعانى الشاعرية . فيها تتمثل الواقعية بعد أن قوضت الحوائط التى تحصرها .

وقد عمد كتاب آخرون فى أثناء تلك السنين وبدرجات مختلفة من النجاح إلى استكشاف إمكانيات المسرح الاجتماعى الواقعى إلا أن أكثرهم كان يميل إلى تناول الحياة فى المدن الصغيرة ولم ينصرف إلى دراسات لها صبغة أكثر عموماً . وكان استخدام اللهجة المحلية ، وربط الحوادث بمنطقة معينة محدودة ، يتلاءم مع أغراضهم كما كان يسد فى الوقت نفسه حاجة مسارح الهواة التى كانت منتشرة ببطء ، فمن إيرلندة الشمالية جاء سانجون أرفن St. John Ervine بمسرحيته (الزواج المختلط) Mixed Marriage ١٩١١ وهى نسخة عصرية واقعية من (روميو وجولييت) نجد فيها ابن شريف متعصب للديانة البروتستانية يقع فى حب فتاة كاثوليكية ، ومسرحية جين كليج Jane Clegg ١٩١٣ وهى دراسة لامرأة كانت تبذل ما فى وسعها لمعاونة زوجها الذى أصيب فى عموده الفقرى ثم اضطرت لتركه للمحافظة على احترامها لنفسها ، ومسرحية جون فرجسون John Ferguson وهى تصوير أمين لشخصية رجل فاضل يجد الدنيا من حوله انقلب حالها . لم يظهر فى تلك الفترة مؤلف مسرحى واقعى أقوى من سان جون أرفن أو أكثر وعياً منه بالهدف ، كما أنه من بين القلائل الذين قاموا بنشاط مسرحى عشرات السنين ، وقد قدم لنا أرفن أخيراً ـ وهو كما عهدناه محارب دائماً ـ فى مسرحية (مشروع فردى) Private Enterprise ١٩٤٧ تعريضاً شديداً لنظام التأميم .

وفى انجلترا نفسها كان الذين يؤلفون لمسارح الهواة ذات البرامج الخاصة قد أقبلوا تماماً على تجربة هذا النوع الجديد فألف سان جون هانكن St. John Hankin مسرحية (خطوبة كازيليس) The Cassilis Engagement ١٩٠٧ - إلى جانب كتاباته الأخرى للمسرح - وهى مسرحية من مسرحيات الأفكار دار حولها نقاش كبير وتتعلق بحياة امرأة حكيمة اعترضت على خطوبة ابنها لإحدى الفتيات فدعت الفتاة إلى بيتها فى نهاية الأسبوع ، وظنت أن اختلافهما فى طرق التفكير سيؤدى إلى فسخ الخطوبة . أما إليزابيث بيكر Elezabeth Baker فى مسرحيتها السلاسل Chains ١٩٠٩ فقد أخذت تبحث فى إحدى ضواحى لندن لتقدم لنا صورة قاتمة لحياة كاتب صغير قضت على أحلامه فى الهرب من زوجته إبلاغها إياه أنها حملت منه . وهنالك مؤلف كان مشهوراً فى زمانه اسمه ستانلى هوتون Stanley Houghton كتب مسرحية (الجيل الجديد) The Younger Generation ١٩١٠ وهى دراسة ساخرة للصراع بين الكهولة المتزمتة حين تتعرض لشاب طليق لا يرتدع ، ومسرحية (يقظة هندل) Hindle Wakes ١٩١٢ وقد هزت النقاد التقليديين بتصويرها لشخصية فتاة قوية من الجيل الجديد ممن ينتمون إلى الطبقة العاملة تقضى نهاية الأسبوع مع ابن أحد الصناع ولكنها ترفض الزواج منه حتى حين يقرر والدا الطرفين أن الحل الشريف الوحيد أمام الفتاة هو الزواج .

أما هارولد بريجهاوس Harold Brighouse من أهل لانكشير فقد فعل ما فعله الآخرون فى مناطقهم وتعمق فى مسائل الشعور فى مسرحية (ثمن الفحم) The Price of Coal سنة ١٩٠٩ .

ومن المسرحيات التى مازلنا نذكرها فى تلك الفترة مسرحية (علامات الطريق) Milestones ١٩١٢ التى كتبها آرنولد بنيت Arnold Bennet

وإدوارد نبلوك Edward Knoblock والتى تتناول موضوعاً رئيسياً يتصل بحياة أجيال عديدة متلاحقة ، ومسرحية (رثور فورد وابنه) Rutherford and Son ١٩١٢ التى ألفها جيثاسواربى Githa Sowerby وتصور جفاف الروح الناتج عن انتشار الصناعة ومسرحية (وثيقة الطلاق) A Bill of Divorncement ١٩٢١ التى كتبها كلمنس دين Clemence Dane أو (وتفريد آشتون) وهى تتناول مشكلة معروفة بطريقة مبتكرة جادة ومسرحية (الهلامى) The Molluse ١٩٠٧ التى كتبها هيوبرت هنرى دافير Hubert Henry Davis وهى مسرحية كوميدية ذات تركيب قوى .

مؤلفو التمثيليات فى فرنسا وروسيا وإسبانيا :ـ

لا شك فى أن نصيب الكتاب الإنجليز فى الكتابة للمسرح الواقعى فى العقدين الأولين من القرن الحالى كان فى معناه ومبناه خيراً من نصيب زملائهم الذين سبقوهم فى السنين الأخيرة من القرن الماضى وهذا صحيح حتى إذا استثنينا مؤلفات السير ج . م . بارى Sir J.M. Barrie وجورج برنارد شو George Bernard Shaw فعلى الرغم من ارتباطهما الوثيق بالحركة الواقعية إلا أنهما كانا بكل وضوح من نوع يختلف عن مسرحية «السلاسل » أو مسرحية « العدالة » ومع ذلك فحين نتعرض بالدراسة لميدان التأليف المسرحى فى ذلك الوقت يتبين لنا فى جلاء أن القوة التى كانت للواقعية القديمة قد تبددت ولا أدل على ذلك من أعمال المؤلفين للمسرح فى فرنسا وألمانيا وبلاد إسكندناوة .

إن الكثير من المسرحيات التى كتبها المؤلفون الفرنسيون الذين تعرضنا لهم بالفعل كانت بالطبع مكتوبة بعد سنة ١٩٠٠ ، ولكن من الممكن مع ذلك ومن المرغوب فيه لأغراض نقدية مستحبة أن نفرق بين المؤلفين الذين اكتسبوا

شهرتهم فعلا فى خلال القرن الأخير وبين غيرهم من الذين لم يعرفوا إلا فى عصرنا الحاضر وهؤلاء كثيرون لكن لن يتسع المجال هنا إلا لعدد قليل منهم .

ولنأخذ أولا المؤلف الفرنسى البلجيكى هنرى كستيميكرز Henry Kistemaeker وذلك لا لقيمة مسرحياته ولكن لأنه ألف عدداً من المسرحيات الناجحة التى استخدم فيها شيئاً مما يستخدم فى مسرحية الأفكار ليزين به مسرحيات محكمة الصنع على نظام القرن التاسع عشر فمسرحية كمسرحية الوهج La flambée كان من الممكن أن يكتبها ساردو كما أن مسرحياته الأخرى تبين لنا بوضوح أنه ، على الرغم مما تم تحقيقه فى مسرح أنطوان الحر فقد كان هناك جمهور كاف لذلك النوع من المناظر التى لا ترتبط بالواقع إلا بالقدر الذى يكفى لإعطاء صورة سطحية عن الحياة . وأعمق قليلا من هذا المؤلف المسرحى هنرى برنشتين Henry Bernstein الذى يعرف كل الحيل المسرحية ويستطيع بمهارة أن يجمع بين الإيحاء بوجود مشكلة وتقديم حوادث (ميلودرامية) تتسم بالعنف . وهو بمثابة ساردو جديد فى وسعه أن يكتب مسرحية من النوع المثير مثل (اللص) Le Voleur ١٩٠٦ أو يوجه مواهبه نحو استغلال المكتشفات المعروفة إذ ذاك فى علم النفس كما فعل فى مسرحية (التسامى) L'élévation ١٩١٧ أو مسرحية (ميلو) Melo سنة ١٩٢٩ وهو ثابت القدم فى ميادين كثيرة من ميادين الكتابة المسرحية .

وأسلوب برنشتين على الرغم من فاعليته عرضة للتكلف بشكل مثير ، أما أسلوب ألفريد سافوار فهو كطرف السيف يختفى أحياناً فى غمده وينذر بالخطر إذا استل . وأما ألفريد كابو Alfred Capus فأسلوبه يتسم بالاستسلام للحياة فى سخرية تغطيها الدعابة الظاهرة . وفى مسرحية

كمسرحية (برنيول وابنته) Brignol et sa fille ١٨٩٤ تحكى لنا قصة رجل كان على وشك الإفلاس لولا ابنته التى استطاعت إنقاذه بحبها وزواجها من قريب لأهم دائنيه . وفى مسرحية السيد بيجوا Monsieur Pégois ١٩٠٥ نجد شيئاً أعمق من مجرد الحبكة القصصية . أما نزعة التندر والسخرية فنجدها فى مسرحية (الزى الأخضر الرسمى) L'habit - vert ١٩١٢ التى ألفها جاستون أرمان دى كيافى Caillavet وروبرت دى فلير Flers وموضوعها هو الثلاثى المعهود وتحتوى على نقد لاذع ضد الأكاديميين أو المتحذلقين أما السخرية الخفيفة فموجودة فى كتابات رومان كولو Romain Coolus أو رينيه فايل . وهناك شىء من التفاهة الظاهرية مختلط بشىء من العمق يميز كثيراً من المسرحيات التى قدمها للمسرح الفرنسى بيير وولف Pierre Wolff وجورج كورتلين George Courteline فهذه المسرحيات تشبه فى ظاهر الأمر تلك المسرحيات الهزلية المشهورة التى كان يقوم على إخراجها إذ ذاك ترستان برنارد Tristan Bernard أو جورج فيدو Feydeau ولكنها من الناحية الروحية وليدة لحالة نفسية مختلفة .

أما الموضوع الثلاثى الخالد فى المسرحيات فهو مجال فليكس هنرى باتاى Felix Henry Bataille الذى تبدو على مسرحياته سيماء الجد فى الظاهر وهو يعمد فى المسرحية بعد المسرحية إلى تناول هذا الموضوع من جوانب مختلفة ـ وابتداء من مسرحية ماما كولبيرى Maman Colibri فى سنة ١٩٠٤ إلى مسرحية (المرأة العارية) La femme nue ١٩٠٨ و (الأمزونة) L'Amazone ١٩١٦ و (الجسد البشرى) La chair humaine ١٩٢٢ وهى مجموعة مملة من المسرحيات التى تضرب على وتر واحد تتعلق بموضوع الحب . صحيح أنه ينوع البيئة التى تدور فيها حوادث مسرحياته كما فى مسرحية (دماؤك) Ton Sang ١٨٩٧ التى أدخل عليها شيئاً من الطرافة

بتصوير شخصية البطلة على أنها كفيفة وتصوير عشاقها على أنهم أخوة ، ولكن الموضوع الرئيسى واحد تقريباً . وغالباً ما نرى الحركة المسرحية تعمل فى داخل النفوس وتصاحبها مظاهر للعنف كما فى مسرحية (نشيد الزفاف)La marche nuptiale ١٩٠٥ إذ تتزوج فيها فتاة أرستقراطية من معلم للبيانو وتكتشف فيها بعد قصوره وعجزه فتنتحر بشكل يدعو إلى الأسف . وهناك أميل فابر Emile Fabre المؤلف المسرحى الذى كان من أنصار الطريقة التى ابتدعها بك Becque وبريو Brieux . ومسرحية (ممتلكات الغير) Le bien d'autrui ١٨٩٧ يقدم لنا البطل فى صورة شاب مثالى ، يكتشف أن جزءاً من ميراث ورثه ، انتقلت ملكيته فى وصية جاءت بعد الوصية التى يحتفظ بها ، إلى شخص آخر ، ويجد فى البحث سدى عن وسيلة يتمكن بها من تسليمه إلى صاحب الحق الشرعى ، ولكنه يسلمه فى النهاية إلى الحكومة . وفى مسرحية (الفاتحين) Les vainqueurs سنة ١٩٠٨ يتغلب موضوع الطموح السياسى، فالشخصية الرئيسية شخصية رجل يرضى فى سبيل الحصول على أغراضه أن يندمج فى عملية ابتزاز أموال ويحصل على مبلغ من عشيق لزوجته . ونجد مسحة من الجد ونزعة إلى التعرض لمسائل العمال فى مسرحيات أوكتاف ميربو Mirbeau كما فى مسرحية (الشغل شغل) Les affaires sont les affaires ١٩٠٣ التى تدور حول حياة رجل من أرباب الصناعة يحاول زيادة أرباحه حتى وهو يرى حياته المنزلية تتحطم من حوله . ولا يقل عن هذا المؤلف المسرحى فى ناحية الصرامة وإن لم يكن اشتراكياً مثله فى اتجاهه ، جان جوليان Jean Jullien التى تحمل مسرحيته (الطالبة) L'écoliére ١٩٠١ طابع الأسلوب المعهود فى برييه Brieux بعد أن طبقته فى ميادين جديدة.

ليس هناك ما يسر فى هذا العرض الذى قدمناه عن تطبيق الواقعية على

مسرح باريس ، والمسرح الألمانى ليس أفضل من مسرح باريس فى هذا الشأن . بل ليس فيه ما يوازى الإنتاج الباريسى ، ولا علينا إذا لم نتوقف عند أى مؤلف منهم . ولعل الوحيد بينهم الذى يستحق الاهتمام هو المؤلف النمساوى تاديوس ريتنر Thaddeus Rittner وله موهبة لطيفة فى خلق جو خاص ليس بعيداً عن الجو المعروف فى مسرحيات شنتزلر . أما فى إسكندناوه فإن الموجة العظيمة التى جاءت مع إبسن وسترندبرج أخذت تتبدد . وأخرج ابن إبسن سيجورد Sigurd مسرحية واحدة أعلى قليلا من المتوسط واسمها (روبرت فرانك)Robert Frank ١٩١٤ أم سائر الكتاب النرويجيين من أمثال نلز كجاير Nils Kjaer وأوسكار براتن Oskar Braa-ten فليس فى محاولاتهم الواقعية ما يستحق الذكر ، وكذلك الحال مع الكتاب السويديين من أمثال تور هدبرجTor Hedberg إذا استثنينا مسرحيته (يوهان أولفسترنا) Johan Ulfstjerna سنة ١٩٠٧ . التى تدور حول حياة فنلندى متحمس لوطنه والتى تحتوى على عدد بسيط من المناظر القوية . وفى مسرحية « جروتد » Gerttrud سنة ١٩٠٦ قدم لنا جالمار سودبرج Hjalmar Soderberg مسرحية من النوع الجنسى العنيف تنافس فى ظلام جوها ما نجده من خيال عند سترندبرج . أما الكاتب الفنلندى ميكال ديبك Michall Dybek الذى كان يكتب باللغة السويدية ـ فقد نفث الصيغة الإبسينية للمسرحية روحاً شاعرية خاصة من عنده ، ولكنها متعصبة لقوميتها بحيث لا تحتمل المسرحية أن تنقل إلى لغة غير اللغة التى كتبت بها . وفى الدانمارك ظهر كاتب موهوب هو جوستاف وايد Gustav Wied ولكن حتى أحسن مسرحياته مثل « الفيران الراقصة » Dansemus ١٩٠٥ لا يمكن تقبلها إلا على أنها مسرحية نفسية من مسرحيات الدرجة الثانية . وهناك كاتب دانماركى آخر يذكرنا بإبسن وإن كانت تنقصه دقة

أسلوب إبسن ونعنى به سفن لانج Sven Lange فى مسرحية « شهيد » En Martyn بينما نجد جالمار برجسترو Hjalmar Bergstrom يصور الفكرة الإبسينية عن « المرأة الجديدة » التى تستطيع أن تكون علاقات حسبما تريد، ذلك فى مسرحية كارن بورنمان Karen Borneman ١٩٠٧. وأدخل الأيسلندى جودمندر كامبان Gudmundur Kamban فى مسرحية (هادا بادا) Hadda Padda سنة ١٩١٤ شيئاً من العواطف الصادقة وهى مسرحية من النوع الدرامى الذى تفشل فيه إحدى الشخصيات فى القتل فتحاول الانتحار . ومثلها (نحن السفاكين Vi Mordere) سنة ١٩٢٠ وعندما نستعرض المسرح حيويته الأسكندناوى بكليته فى أثناء تلك السنين، يتبين لنا أن معظم حيويته موجودة فى المسرحيات الخيالية أو التاريخية أو ذوات الأسلوب الشاعرى لا فى المسرحيات الواقعية .

وفى بلجيكا تمخضت الواقعية السائدة عن مسرحيات جوستاف فانزب Gustav Vanzype التى أثرت فى كتابات بول سباك Paul Spaak أما فى مسرحيات الكاتب اللثوانى يانس راينس Janis Rainis فإننا نجد العناصر الرومانتيكية تتصارع مع العناصر الواقعية . أما تأثير إبسن فملحوظ تماماً على الكاتب اليونانى جريجورتى أكسونو بولس Gregori enopoulos ، ويمتد عبر المحيط إلى الكاتبين اللذين ينتميان إلى أورجواى فلوريثيو سانكى Florencio Sanchez وإرنستو هريرا Ernesto Herrera على أننا لا نجد فى أى من هؤلاء شيئاً له قيمة ثابتة وعامة .

وفى إيطاليا نجد أن إنريكو آنيبالى بطى Enrico Annibale Butti الذى جرب الطريقة الإبسينية فى مسرحية « نهاية مثل أعلى » La fine di un ideale ١٨٩٨ والذى رسم لنا فى مسرحية « سباق للمتعة » La corsa al Piacore سنة ١٩٠٠ صورة قوية عن حياة خالية من الأهداف الروحية ،

وقدم لنا فى سنة ١٩٠٤ فى مسرحيته التى لا يمكن التغاضى عنها « ألسنة لهيب فى الظلام » Flamme nel ombra دراسة لقسيس تقى وأخته التى ضاقت ذرعاً بالدير . وكما أن الشأن فى مسرحية « الزوبعة » Ii Vortice سنة ١٨٩٢ ومسرحية (المدينة الفاضلة) L'Utopia ١٨٩٤ فى سائر مسرحياته حيث نجد « بطى » يوحى بأن من الخير للإنسان أن يتقبل تقاليد المجتمع بدلا من الوقوف فى وجهها .

والمؤلف الإيطالى الآخر الذى اعتبر واقعياً إذ ذاك ويستحق الذكر هو داريو نكوديمى Dario Niccodemi ، ولا سبيل إلى تقبل عمله على أنه أكثر من مجرد تناول للموضوعات المثيرة المعروفة مع إلتزام ظواهر الحقيقة . وهو ماهر فى صنعته وقد نجح لأنه عرف كيف يوفق بين المتناقضات ، وهو أيضاً عالمى النزعة يستطيع فى سهولة ويسر أن يكتب المسرحية الفرنسية أو الإيطالية وقدم للجمهور عشرات من المسرحيات فيها الأشياء التى كانوا يحبونها على المسرح معروضة عرضاً جميلا أو فى صورة أخاذة . فمسرحية « الزر الذهبى » L'aigrette مثلا التى ألفها سنة ١٩١٢ لتمثل فى باريس بالذات ثم نقلها فى السنة التالية إلى الإيطالية عبارة عن نقد مثير، فالزر الذهبى الذى تلبسه الكونتيسة سان سرفان ينظر إليه ولدها هنرى على أنه رمز لشرف العائلة . ولكن الكونتيسة ترى أنه من المستحيل أن تحتفظ بالضيعة فتعمد إلى الحصول على المال بشتى الحيل ، إذ تقنع مدام لوبلان وهى زوجة أحد أصحاب البنوك ، أن تقرضها مبلغاً من المال ، وهذه السيدة يعشقها هنرى فحين يقف على حيل أمه فى هذا الصدد يتحرك من سكونه ويزج بنفسه فى موقف يجر عليه المصائب حتى ليجد المؤلف مشقة فى إنهاء المسرحية و إسدال الستار دون أن يكون هناك انتحار أو مبارزة تفضى إلى الموت . وأبرز مثال على كتابات نكوديمى وهو فى خير حالاته مسرحية «الفجر والظهر والليل »

L'alba, il giorna, la notte سنة ١٩٢١ التى يجعل ثلاثة فصول كاملة منها تفيض بالحيوية على الرغم من أنه لا يوجد على المسرح إلا شخصيتان فقط هما أنيّا وماريو ففى الفجر فى إحدى الغابات يقابل ماريو فتاته ويتبعها إلى بيتها ويظهر فى حديثهما أنه على وشك المبارزة مع رجل تشابك معه لأنه أصر على أنه رأى شبحاً فى الغابة . وينكشف فى النهاية أن الشبح هو أنيّا وفى الظهر يعود ماريو ويبدى وحشته لأنه وجدها ، بدلا من أن تكون مشغولة عليه ، منهمكة فى التهام غذائها ولما كانت قد اكتشفت أنه فرغ من كتابة خطاب لمن تدعى فاريون ، قبل الدخول فى المبارزة فقد كانت إجاباتها على شىء من الجفاء وهو بدوره يشر بالغيرة إذ كان يعتقد أنها كانت مخطوبة لمن يدعى باولينو وينصرف ماريو غاضباً ولكنه حين يعود ليلا يعلن لها عن حبه وهى تصدقه . وتستحيل كل عوامل النزاع الذى قام بينهما نهاراً إلى أضغاث أحلام فماريون ليس لها وجود وباولينو أخ وليس عشيقاً .

لا شك أن نكوديمى على جانب كبير من المهارة فى ربط مناظره ربطاً محكماً كما أن حواره دقيق ومليء بالحيوية وقد نجح فى تصوير العالم البوجوازى فى زمانه . على أننا لا يمكن أن نحله مكاناً عالياً جداً بين مؤلفى المسرحية فهو مؤلف موهوب ولكنه ليس عبقرياً وهناك مسرحية واحدة نعلق عليها اهتماماً أكبر هى مسرحية « الوداع أيها الشاب » Addio Giouinezza سنة ١٩١١ التى ألفها ساندرو كاماسيو Sandro Camasio ونينو أوكسيليا Nino oxilia ولكن حتى هذه المسرحية التى أجيدت كتابتها والتى تناولت بالبحث جوانب من حياة المراهقين فى ملابساتها المريبة لا تظهرنا إلا على قدر يسير من العظمة والحقيقة أن هذا النوع من الواقعية لا يناسب الروح الإيطالية ومن ثم لم يثمر كثيراً فى إيطليا . والبلدان اللذان يناسبهما هذا الأسلوب هما روسيا التى تربع فيها على العرش المسرحى بعد تولستوى

مكسيم جوركى Maxim Gorki الذى استطاع بعد تجربة أو اثنتين أن ينجح فى صب المرارة التى كان يستشعرها فى عمل أدبى سيظل يذكره دواماً وهو «الأعماق السفلى » Na dne ۱۹۰۳ وهذه المسرحية لا تشبه فى الصياغة الفنية أياً من المسرحيات الواقعية التى كتبت من قبل إلا إذا استثنينا مسرحية «سلطان الظلام » لتولستوى وهى لم تسم مسرحية من جانب مؤلفها بل إنه فضل أن يطلق عليها ـ قياساً على ما فعله أوستروفسكى ـ « مناظر من الحياة فى روسيا » وينزل المؤلف فيها إلى « بدروم » يشبه الكهف تكدس فيه عدد ممن لا مأوى لهم من جميع الأعمار . وليس هناك ما يستحق الذكر من ناحية الحبكة المسرحية ولكن الحوادث كثيرة والقصة الوحيدة التى لها صفة الواقعية فى هذا العمل الأدبى تتعلق بفاسيلى وهو على علاقة بفاسكا زوجة حارس البيت كوستيف أو مشكا ولكنه يغرى بتركها والسير مع أخت لها إسمها ناتاشا وتغضب فاسكا فتتضارب مع ناتاشا ويهرع لنجدة هذه الأخيرة فاسيلى فيقتل عن غير عمد كوستيف ، إذا كانت هذه القصة الرئيسية المحبوكة فى المسرحية فإن جوركى نجح فى تقديم سلسلة كاملة من القصص حول شخصياته ـ ونستطيع أن نتتبع من إشارات للمؤلف انهيار الممثل إلى ذلك الدرك السحيق الذى بلغه كما نستطيع أن نرسم فى أذهاننا صورة لحياة الكثير من شخصيات المسرحية ، كشخصية صانع الأقفال الذى لا يجد عملا « كلشتش » وزوجته المصدورة أنا ، وشخصية « البارون » والعاهرة ناستيا وبلدتها تفاشنيا وشخصية بائعة فى السوق وأليوشا الحذاء وكل هذا الحشد الضخم من الأفاقين الجياع المقرورين يهبط عليهم عابر سبيل مسن هو لوكا الذى يتكشف لنا بفضله ما يكتنف هذا الجو . لقد أكسبه تجواله فلسفة خاصة فى الحياة . إذ يقول « كلنا عابرو سبيل فى هذه الحياة بل سمعتهم يقولون أن الأرض التى تقلنا ليست إلا عابرة سبيل فى فضاء

السموات » . « ويتضح لنا سره عندما يرد على أنا وهى فى سكرات الموت » :

أنّا : إسمى أنا . حينما أنظر إليك . . . . يبدو لى أنك كثير الشبه بوالدى . . . . والدى العزيز . . . . أنت أيضاً مثله شفوق لين الجانب .

لوكا : لقد تعهدتنى الدنيا بخشونتها حتى أصبحت لين الجانب كما ترين .

إنه يدرك كل ما يكتنف الحياة من يأس ولكنه ما زال يتعلق بأمل إذ يتسائل قائلا : « المخلوقات البشرية ؟ سيجدون ما يبتغون . فمن جد وجد ومن صحت عزيمته على شىء أدركه » . على أن كلمات لوكا فى النهاية ليست على وفاق مع الحقيقة . فلا شىء يدرك وهؤلاء البؤساء يدبون فى ليل من الشقاء ، وشقاؤهم يمتد إلى المستقبل الذى لم تدركه الأبصار .

لقد توصل جوركى فى (الأعماق السفلى) إلى فتح جديد ولكن كتاباته المتأخرة للمسرح لا تستحق الذكر للأسف . إنها لا تخلو من فائدة ولا من ذلك الشعور بالمرارة الذى كان يميزه . ولكنها محرومة من تلك الصفة الفريدة التى تميز هذه المسرحية الفذة . وقد كتب جوركى مسرحية هاجم فيها المتحذلقين من المثقفين هى (زوار الصيف) Dachniki ١٩٠٣ أعلن فيها أن هؤلاء الناس بدلا من أن يندمجوا فى حياة روسيا إذا بهم أشبه بالسياح فى أرضها . أما فى مسرحية (أطفال الشمس) Deti Solntirá سنة ١٩٠٤ فقد تعرض بصورة غير مجدية لموضوع عائلى وربطه بمشكلة سياسية أكبر منه . والصراع بين الطبقات هو موضوع مسرحية (الأعداء) Vragi سنة ١٩٠٦ التى حاول فيها أن يصور الهوة السحيقة التى تفصل بين الرأسماليين والعمال . وكتب مسرحية رزينة هى مسرحية (العجوز) Starik سنة ١٩١٥ صور فيها حياة رجل يتحكم فى رجل آخر (وكان محكوماً عليه من قبل معه)

حتى يقضى عليه دون شفقة . ومثل هذه المسرحيات صدرت عن جوركى فى الفترة بين بداية القرن ونشوب الحرب العالمية الأولى ، وهى كلها لها قيمة ولكنها عادية فى مجموعها .

وبعد ثلاثين سنة من كتابة (الأعماق السفلى) كتب مسرحية (إيجور بولتيشوف وآخرين) Egor Bulichov i drugie سنة ١٩٣٢ تمكن فيها من طريق آخر أن يستعيد شيئاً من سحره القديم . وتهدف المسرحية إلى تصوير الطبقة الوسطى قبيل الثورة . والشخصية الرئيسية شخصية رأسمالى إيجور بولتيشوف الذى يصور جوركى من خلاله ذلك إفساد المتأصل فى المجتمع الروسى إذ ذاك أى قبيل نشوب الانتفاضة الداخلية ولا يسعنا إلا أن نشعر نحو بولتيشوف بشىء من الإعجاب فهو رجل ذو شخصية وإرادة ومقدرة ولكن ثروته جاءت نتيجة للإستغلال ، والسرطان الذى أصيب به لا يمنعه من الكد فى سبيل الاستزادة من الثروة ، وليس حوله إلا مجموعة من المغفلين والأتباع ، وأقاربه يبحثون عن مصالحهم الخاصة وهم فى غاية الحمق والكنيسة تتربص هى الأخرى بثروته . وعلى الرغم من أن الوسط فى هذه المسرحية غير الوسط فى ذلك الكهف القذر الذى تحدثنا عنه قبلا والذى وصل فيه الناس إلى الأعماق السفلى ، إلا أن الجو الروحى لا يقل عما فى المسرحية السابقة فى قتامته واكفهراره ولا يبدو بصيص من الأمل إلاّ فى نهاية المسرحية فبينما كان إيجور واقفاً عند النافذة وهو فى طريقه إلى النهاية المحتومة إذا بأغانى الثوار تملأ الشوارع . وإنها لسخرية من القدر أن يسمع هذه الأغانى الثورية قبيل موته مباشرة .

كان جوركى ينظر إلى مسرحية (إيجور بلتيشوف وآخرين) بوصفها المسرحية الأولى من ثلاث مسرحيات متصلة تصور بشكل مسرحى قيام الثورة منذ بدايتها ولكن موت جوركى وضع حداً مفاجئاً لها . ولا سبيل إلى

الجزم بأنها كانت ستنجح إلى النهاية لو أنه عاش ليتمها فالقسم الثانى بكل تأكيد (دوستيجايف وآخرين) Dostigaev i drugie سنة ١٩٣٣ ليس فيه القوة التى فى القسم الأول . وقيمته فى أنه سجل للحوادث التاريخية ولكن المسرحية لابد أن تكون شيئاً أكثر من هذا إذا كان لها أن تبلغ مراتب العظمة، ولا مناص من التسليم بأن القوة فى التأليف المسرحى ليس لها نصيب فى هذه المسرحية الأخيرة التى كتبها جوركى .

هناك إلى جانب جوركى من تأثر بأساليب إبسن وأنتج أعمالا أدبية هامةعلى المسرح الروسى . صحيح أنه كان هناك كاتب واقعى واحد هو ميخائيل بتروفيتش آرثر باشف Mikael Petrovitch Artzi bashev أحرز نجاحاً مثيراً فى وقت من الأوقات ولكنه نسى بعد ذلك . واستغلاله بشكل هستيرى للواعج الغرام وغرابة الحوادث فى مثل مسرحية (الغيرة) Revnost سنة ١٩١٣ لم يكن من النوع الذى يضمن لعمله الخلود ومن السهل أن نفهم لماذا استثارت مسرحياته عقول الشبان كما أن من السهل أن نفهم الآن أى سخف انطوت عليه .

وإذا تركنا جوركى وآرتز باشف لسيرا Sierrá وبنافنتى Benavente فى إسبانيا كنا كمن ينتقل من الشمال القطبى البارد إلى الجنوب الدافىء بلغ ياكونتو بنافنتى اى مارتينث Jacinto Benavente y Martinez ما بلغه لوبى دى فيجا وأتباعه تقريباً من ناحية الخصوبة فى الإنتاج (وقد يكون مفيداً أن نستقصى ونستكشف إذا أمكن الأسباب التى أدت إلى أن أعظم كتاب المسرحية فى إسبانيا قد أوتوا من خصوبة المواهب ما يجعلهم يبرزون فى إنتاجهم من عاصروهم من الكتاب فى أقطار أخرى) فمنذ سنة ١٨٩٢ حين أصدر بنافنتى أربع قطع مسرحية بعنوان يشملها كلها (المسرح الخيالى) وهو يتابع إنتاجه بمئات من المسرحيات بعضها والحق يقال تحوير لمسرحيات

كتبها غيره ولكن معظمها من ابتكاره هو . وهى من الوفرة بحيث تذكرنا بإله الخصوبة عند الإغريق ويونيسيس - فمن مسرحيات قصيرة إلى مسرحيات طويلة - ومن مسرحيات رومانتيكية إلى مسرحيات واقعية ومن مسرحيات هزلية ومسرحيات تدور حول الجنيات إلى مسرحيات عاطفية ومسرحيات ليس فيها الحركة . وهذا التنوع الذى نجده عند بناثنتى يشهد بأنه لم يكن من المخلصين للمدرسة الواقعية ، ولعل من الممكن أن نقول أنه أضاف إلى المسرحية الأسبانية الشعرية التقليدية شيئاً جديداً أخذه عن إبسن والتابعين له ولا تعتمد مدرسته اعتماداً قليلا على تناول المشكلة الواقعية فى حد ذاتها ولكنها تعتمد أكثر ما تعتمد على القوة التى تأتيها من خارج هذا الجو المعين. وهذه الحقيقة تذكرنا أيضاً بجوركى إذ يدين بمعظم قوته لما ورثه عن أوستروفسكى وتولستوى من قالب مسرحى كان يصح أن يكون على غرار القالب الذى اتخذه المؤلفون الأسكندناويون وكتاب مسرحيات المشاكل من الفرنسيين ولكنه ظل متميزاً عنه فى جوهره .

إن مجرد حصر عناوين المسرحيات التى كتبها بنافنتى يستغرق صفحات عديدة من هذا المجلد ، ولهذا لا يتسع المقام لغير الإشارة بصفة عامة للخصائص الرئيسية لعمله فى المسرح . وأول ما نلاحظه فيه عنصر التوهم وقد انقاد بدافع من هذا العنصر إلى الاهتمام بالمسرح الشرقى وتقديره وظهر هذا فى كتاباته من أمثال مسرحية « التنين الذى ينفث النار » El dragon de fuego سنة ١٩٠٣ وهى مأخوذة عن موضوع هندى و (الحلة الصفراء) La tunica Amarilla سنة ١٩١٦ التى استمدها من المسرحية الصينية التى كتبها بنريمو Benrimo . وظهر هذا أيضاً فى مجموعة المسرحيات الأربع التى يتألف منها ما يسمى المسرح الخيالى teatro Fantastico والأولى (سحر ساعة) El encanto de Una hora التى يلجأ فيها إلى إعادة الحياة لبعض

التماثيل ويظل يتلاعب فيها ببرودة العواطف عند هذه التماثيل حتى إن أحد هذه التماثيل يهم بتقبيل السيدة التى استحوذت على هواه فيقضم جزءاً من خدها . وطوال حياة بنافنتى المسرحية ظلت معه هذه الحالة النفسية التى تمخضت عن هذا الاسكتش ذى الفصل الواحد بل ازدهرت وخلقت لنا مسرحية (قصة الحب)Cuento de amor سنة ١٨٩٩ التى أخذها عن (الليلة الثانية عشرة) لشكسبير ومسرحيات (الأميرة التى ليس لها قلب) La Princeve sin corazon سنة ١٩٠٧ و (ابن بلثينلا) El higo de Polechinela سنة ١٩٢٧ و (عروس الثلج) La novia de nieve سنة ١٩٣٥ .

وإنه لانتقال بسيط من هذه المسرحيات إلى ملاهى السلوك المفتعلة الرقيقة الدقيقة التى تتمثل فى مسرحية (الأميرة الصغيرة) La Princesa Bebé سنة ١٩٠٤ والملاهى التى يقصد بها إلى السخرية والتى تتمثل فى مسرحية (الشريرين العاملين على الخير) Los malhe- chores del bien سنة ١٩٠٥ وفى بعض هذه المسرحيات نوع قوى من الانفعال الرومانتيكى ولكننا فى الجملة نجد أن القوة الحقيقية لبنافنتى تكمن فى تناوله للمشاعر الرقيقة وفى النقد الخفيف المستتر أكثر مما تكمن فى استغلاله للحماسة المتقدة .

ومن بين هذه المسرحيات ما هو قائم على النزعات الطبيعية والواقعية السائدة فى خارج إسبانيا . فحياة العمال الزراعيين والفلاحين التى استرعت اهتماماً من هاوبتمان وغيره ، موضوع مسرحية (السنيورة أما) Senora Ama سنة ١٩٠٨ و (عباد الشمس) La malquerida سنة ١٩١٣ ففى المسرحية الأولى نجد زوجة كانت تزهو بمغامراتها الغرامية وهى تطارد من زوجها تغير رأيها حين تكتشف أنها تحمل فى أحشائها جنيناً . وأما المسرحية الثانية فهى

من المسرحيات القليلة التى كتبها حيث ينطلق الشعور المكبوت ـ وهو عادة كذلك فى مسرحيات بنافنتى ـ فى شكل زوبعة من الغضب . والشخصية الرئيسية شخصية فتاة اسمها أكاشيا تهب نفسها دون أن تدرى لذلك سبباً معقولا لزوج أمها استبان وهو فلاح موسر وتنمو هذه العلاقة غير المشروعة نمواً ذريعاً حتى تتصدى لهما الأم رايموندا وتستفز استبان حتى يقتلها ، مقدرة أن ابنتها لا يمكن أن تهب نفسها لرجل قتل أمها .

وهذا يبدو أشبه بتلك الأنماط الألمانية المعروفة على المسرح الألمانى فى ظل المدرسة الطبيعية ، وعلى ما فى هذه المسرحيات من قوة إلا أن المحاولات التى بذلها بنافنتى فى ميدان الواقعية ، أصدق تعبيراً عنه كما أنها أدق فى نسجها . وقد تمكن فى سنة ١٨٩٦ فى مسرحية (الذوات) Sente conocida من أن يسلط نظرته على العالم الأرستقراطى فى عصره كما أنه فى سنة ١٩٠٣ عمد فى مسرحية (الرجل الصغير) El hombrecito إلى تناول حياة البورجوازيين . وهذه الميادين هى التى استحوذت على اهتمامه فى معظم مراحل حياته الفنية، وهى التى استقى منها أحسن مسرحياته بلا جدال . ومن أكثر المسرحيات تمثيلا له مسرحية (دنيا المصالح) Los intereses creados سنة ١٩٠٧ ، والحبكة مأخوذة عن النوع المعروف « ملهاة الفن » وتدلنا على حبه للأوهام ذلك الحب الذى غلب على كل عمل مسرحى لبنافنتى . أما الموضوع فهو إجتماعى ويدلنا على تأثير المسرح الواقعى عليه ـ وإذا كان الجو جو أوهام إلا أن المشاكل واقعية . فلياندرو وكرسبين يبلغان إحدى المدن وليس معهما من المال إلا القليل ويقول كرسبين فى مدخل المسرحية بلهجة ساخرة « هذه مسرحية صغيرة شخصياتها كالدمى وموضوعها لا يمكن أن يصدق وليس فيها من الواقع شىء على الإطلاق ؛ أما المدينة فهى فى الحقيقة مدينتان ـ « مدينة لأولئك الذين يبلغونها ومعهم مال ومدينة أخرى لمن هم

على شاكلتنا » ، ويتظاهر كرسبين بأنه خادم لليـاندرو ويشرع بكل همة فى الترتيب لزواج هذا الجنتلمان الشاب من امرأة وارثة وأول ما يفعلانه هو مؤانسة الضابط وهارنكان ثم يبدأ كرسبين فى إحكام خطته وإذا بلياندرو يفسدها عليه بوقوعه فى غرام الجميلة سلفيا وتنتهى المسرحية بنهاية سعيدة ، تحققت فيما يظن بفضل المصالح المادية التى تربط الناس بعضهم ببعض وبفضل المبادىء التى تقدس المصلحة الذاتية ، وبفضل القيم السائدة فى الأسواق » .

كرسبين : صدقنى أنك حين تضرب فى أرجاء الأرض ستجد أن روابط الحب تعتبر هملا بالنسبة لروابط المصلحة .

لياندرو : أنت مخطىء فبدون حب سلفيا مانجوت .

كرسبين : وهل تظن أن الحب من المصالح الصغيرة ؟ لقد كنت دائماً أحسب حسابا للمثل العليا وأنى أعتمد عليها دائماً . دعنا ننهى المهزلة هنا . وحينئذ تلتفت سلفيا للجمهور وتقول « لقد رأيتم فى هذه المسرحية كيف تحركت الدمى بخيوط بسيطة واضحة ، تماماً شأن الرجال والنساء فى مهزلة الحياة ، وهذه الخيوط هى المصالح والعواطف والأوهام وقسوة الظروف . بعض الناس يشدون من أقدامهم إلى حياة من التجوال المنهك الذى لا يرحم وبعضهم يشد من يديه ليكد ويتألم ويصارع فى استماتة ويوجه ضربته بمهارة ويقتل عن طريق العنف والشدة . ولكن فى قلوب هؤلاء جميعاً يتنزل أحياناً خيط من السماء لا يرى ، كما لو كان مصنوعاً من ضوء الشمس أو شعاع القمر إنه خيط الحب الذى جعل هؤلاء الرجال والنساء ، كما فعل الكاتب فى هذه الدمى التى تشبههم ، إلهين ، وأنه ليشيع فى أساريرنا الفرحة الباسمة ورونق الفجر ، ويقرضنا أجنحة تطير بها

أرواحنا الهابطة ، ويهمس فى آذاننا أن هذه المهزلة ليست مهزلة على الإطلاق بل إن هناك شيئاً نبيلا ، شيئاً إلهياً فى حياتنا ، وهذا الشىء حق وخالد ولن ينتهى بانتهاء مهزلة الحياة » .

وهذه المسرحية ليست بالطبع مسرحية واقعية ، إنها مسرحية أفكار ، والأفكار هى التى تصبغ بصبغتها كل المسرحيات الاجتماعية التى كتبها بنافنتى حتى حين يسرى إلى فلسفته المتفائلة فى بعض الأحيان تيار خفيف من التشكك ـ من نوع ما نراه فى المسرحية التالية « المدينة المزهوة الواثقة » La ciudad alegre y confiada ١٩١٦ والتى يبدو فيها لياندرو موضعاً للعطف بدرجة أقل مما فى المسرحية السابقة .

ودراسات بنافنتى للحياة الاجتماعية فى عصره كثيرة فى مسرحية (وليمة الوحوش الكاسرة) La comide de las fieras سنة ١٨٩٨ نجد موضوع مسرحية تيمون الأثينى قد حور ليناسب المحيط العصرى . وفى مسرحية (زوجة الحاكم) La gobemadora سنة ١٩٠١ نقداً لسلوك المجتمع وهذا ما نجده أيضاً فى مسرحية (الإسفاف) Lo cursi سنة ١٩٠١ . لم يكن بنافنتى ثورياً وقد كشف عن موقفه الأساسى فى مسرحية (حقل القاقوم) Campo de armino سنة ١٩١٦ حيث نجد سيدة نبيلة تقوم على رعاية صبى فى بيتها ظناً منها أنه ابن غير شرعى لأخيها ، ولكنها تكتشف أن الذى أقحمه عليها جماعة من الشخصيات الجشعة التى تنتمى للطبقات الدنيا فتطرده من قصرها ، ولكنها تجد بعد ذلك أن حبها له يدفعها إلى تبنيه . لقد بقى حقل القاقوم المرسوم على سترتها نقياً ناصعاً لأنها استسلمت للجانب الخير فى طبيعتها . إن الحب بالنسبة لبنافنتى هو سر الحياة وأمل البشرية .

عاش بنافنتى طويلا على المسرح وكان موفقاً . وبعد الفراغ من تمثيل آخر

مسرحية له فى مدريد سنة ١٩٤٧ وقف جمهور النظارة عن بكرة أبيهم وحملوا المؤلف العجوز على أكتفاهم ونقلوه فى موكب ظافر من المسرح إلى بيته . ويعتبر بنافنتى على الأقل أحد الفلاسفة الذين نالوا الشهرة وهم على قيد الحياة فى أوطانهم .

يلى بنافنتى على هذا المسرح الإسبانى الجديد المزدهر جريجوريو مارتينث سيرا Gregorio Martinez Sierra الذى تسود أعماله هو الآخر مسحة من الحزن الخفيف ، وقد تأثر هو الآخر بالمسرحية الاجتماعية فى عصره ، وطبع الواقعية بطابعه الخاص . وقد أظهر من أول عمل مسرحى له تلك الصفة التى صبغت أعماله جميعاً فى خلال حياته الأدبية ـ وهى صفة العطف الذى ينفذ إلى بواطن الأمور . وأحسن تعبير لها موجود فى مسرحية أغنية للمهد Cancion de cuna سنة ١٩١١ وهى دراسة رقيقة حساسة للعاطفة الهادئة فى دير إسبانى . محورها أن طفلة صغيرة تركت فى سلة عند الباب ، فتعهدتها بالرعاية زوجة البستانى تحت إشراف إحدى الراهبات . وفى سن الثامنة عشرة تخطب الصغيرة إلى شاب نراه فى المسرحية يتردد على الدير ليشكر القائمين عليه لعنايتهم بزوجته المستقبلة . هذا كل ما هناك ، ولكن تبدو مهارة سيرا بوضوح فى الطريقة التى تمكن بها من إحالة هذه المادة البسيطة إلى شىء يسترعى اهتمامنا ويستولى على مشاعرنا دون أن يخالطنا الضعف العاطفى . ومثل هذه الروح نجدها فى مسرحية (مملكة الله) El Reino de Dios ١٩١٦ التى تتألف من ثلاث حوادث رئيسية فى حياة إحدى الراهبات ـ بوصفها فتاة لم تذهب إلى الدير بعد ، ثم بوصفها امرأة قضت على ما يخالط قلبها من هوى ، وأخيراً بوصفها امرأة مسنة تتولى بحكمتها مجموعة من الأيتام الجياع الذين لا ضابط لهم . وتتضح لنا القدرة على الحب القائم على الفهم ، الذى يؤمن بوجوده سيرا بنفس الحماسة التى

آمن بها بنافنتى ، وهذا يبدو فى مسرحية (الرعاة) Lo Pastores سنة ١٩١٣ التى نجد فيها قسيساً وطبيباً ، يعجز كل منهما عن اجتياز الامتحان الذى تتطلبه السلطات ومع ذلك نراه راعياً أميناً على أرواح الناس فى المنطقة الريفية وأجسادهم .

وحتى حين ينتقل سيرا من الميدان الدينى إلى الميدان الدنيوى نراه يحمل معه طابعه المميز . ففى مسرحية « حلم ليلة من ليالى أغسطس » Sueno de una noche de Agosto أو « الشابة الرومانتيكية » سنة ١٩١٨ فتاة محزونة لأنها لاتستطيع أن تجارى الرجال فى مغامراتهم ، ولكنها تلقى إحدى هذه المغامرات حين تدفع إليها الرياح بقبعة من القش وهى فى غرفتها ، والقبعة لمؤلف قصصى شاب كان قد فقدها . وعلى الرغم من تفاهة الحبكة القصصية وافتعالها إلا أن سيرا قد استطاع أن يستحوذ على اهتمامنا . أما مسرحية (العاشق) El Enamorado سنة ١٩١٢ فتحكى قصة صاحب مصنع عصامى بلغ من ولهه بمليكته أن كان يسير فى معيتها أينما ذهبت وفى ذات يوم تنقلب عربتها ويعمل هو على إنقاذها فتعرض عليه أن تمنحه كل ما يطلب ، ويتقدم هو بالرغبة فى الحصول على تذكرة فى السكك الحديدية تجعله قريباً منها دائماً . وقد نبتسم لهذه الأوهام فى جرأتها ، ولكننا إذا فعلنا فسيكون ابتسامنا لشىء لطيف طيب الشذى .

وهذا اللطف وطيب الشذى مع شىء من الضحك الخفيف هو ما نجده فى كتابات : « الأخوين كونتيرو سيرافن Quintero Serafin وجواكن الفاريث Joaquin Alvarez » وقد قدما للمسرح كما فعل بنافنتى من قبل ، عدة مئات من المسرحيات من اسكتشات قصيرة إلى مسرحيات كاملة . وأشهرها خارج إسبانيا المسرحية المرحة (السيدة القنصلية) La consulesa

سنة ١٩١٤ وترسم لنا صورة متقنة لمحتال ظريف بلغ من تأدبه أن أحداً ممن احتال عليهم لم يستأ قط منه . ومثل هذه الروح نجدها أيضاً فى مسرحية (الذكاء المرح) El genio Alegre سنة ١٩٠٦ حيث نجد المنزل الكئيب الذى تملكه السيدة ساكرامنتو قد تبدل حين حلت عليها بنت أخيها اليتيمة كونسلابيون وحملت معها طيور الكنارى والببغاوات التى تخصها كما حملت معها قدرتها على الاستمتاع بالحياة . وتتضح لنا هذه النكهة الخاصة بالمسرح الذى خلفه كونتيرو فى مسرحية (الأب خوان بلغ المائة سنة) Papa Juan Centenario سنة ١٩٠٩ وفيها ينجح بابا خوان بحكمته فى التغلب على الصعاب المحيرة التى يجدها فى آل بيته ، فيعمد وهو ضاحك بشوش إلى التمهيد لخطبة إحدى حفيداته الأثيرات إلى ابن عم لها . وقد يسود الظلام أحياناً مناظر مسرحيات كونتيرو كما فى (اثنان من جاليوتا) Los Galeotes سنة ١٩٠٠ التى تبين عدم الاعتراف بالجميل - ولو أن الخير هو الذى يتغلب فى النهاية . ولكن حين يعمد المؤلفان إلى إدخال عنصر الشر يفعلان ذلك بابتسامة رقيقة . ففى مسرحية (مالفالوكا) Malavoloca سنة ١٩١٢ مثلا ينجح سلفادور فى إغراء الفتاة مالفالوكا . وفى الوقت نفسه نراه منهكاً هو وأخوه ليوناردو فى إصلاح جرس الدير ، وفيها هما كذلك تميل الفتاة لليوناردو ويميل هو لها . وفى النهاية بعد أن يفرغا من هذا العمل ويعود الجرس إلى الصلصلة بوضوح نرى سلفادور وهو على أهبة الرحيل بينما يؤكد ليوناردو لمالفالوكا أنه سيعمل على تغيير حياتها بما يحمله لها من حب . وقريب من هذه المسرحية مسرحية (حب ودسائس) Amores y amorios ١٩٠٨ وهنا تقع البطلة إيزابيل فى حب أفاق اسمه خوان ماريا الذى يدفعه حبه لجو الربيع فى الأندلس إلى أن يعدها بالزواج وما يكاد يعود إلى مدريد حتى يهجرها ، ولكن الحب الحقيقى يتغلب على النزوات البهيمية الطارئة ، ويلتئم شملهما فى النهاية .

وإلى جانب هؤلاء المؤلفين خلف لنا المسرح الإسبانى كثيراً من كتاب المسرح فى ذلك الوقت . فالملهاة التى تبعث على التفكير نجدها عند مانويل لينارس ريفاس Manuel Linares Rivas الذى يتناول المشاكل كما فعل فى مسرحية (الجرة) Lagarra سنة ١٩١٤ فى مناظر مسرحية تبعث على الضحك . وهناك نزعة من الحزن فى مسرحية (العبودية) Esclavitud سنة ١٩١٨ من تأليف خورى لوبيث ينلوس Jose Lopeg Pinollos أما المشكلة الاجتماعية فتؤخذ مأخذ الجد فى مسرحيتى فديريكو أوليفر Federi- co Oliver (الجريمة الشائعة) El crimen de todos سنة ١٩١٦ و(قطاع الطرق) Los Pistolptod ١٩٣١ وليس لأى من هذه المسرحيات أهمية ذاتية كبيرة بل أهميتها جميعاً فى أنها تدل على أن المسرحية الإسبانية بعد فترة طويلة من الخمود استعادت مرة أخرى سالف قوتها . وهذه القوة تكمن فى صفات معينة نجدها حتى فى المسرحيات التى تقتضى واقعية المسرحيات الفرنسية والألمانية والإسكندناوية ونجد أنها دفعت كتاب المسرح إلى ميادين بعيدة عن الواقعية .

الفصل الثانى
امتداد نطاق الواقعية

ذكرنا من قبل أن جوركى وبنافنتى ـ كلا بطريقته الخاصة ، خلع على مسرحياته صفات من نوع يتميز عن الصفات التى تقرن بها هو موروث عن المذهب الطبيعى المباشر وبها هو موروث عن مسرحية الأفكار . بل إننا نكاد نجزم بأن قيمة كتاباتهما تعتمد أساساً على انحرافهما عن أسلوب الإنشاء المسرحى الذى أرسى إبسن دعائمه لا على تقليده ومن هنا تعتبر مسرحياتهما نوعاً من المرحلة الانتقالية بين مسرحية (الأشباح) ومسرحية (بيت الدمى) من ناحية والتجارب المختلفة من ناحية أخرى التى تمت فى خلال السنوات التالية لظهور هذه المسرحيات وذلك للعثور على أشكال مسرحية أكثر جدة مما سبقها .

واقعية تشيكوف الشاعرية :

فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر كان هناك بالفعل نزعة جديدة نلمسها فى مسرحيات أنطون بافلوفتش تشيكوف Anton Pavlo-vich Checkov ومن ناحية الترتيب الزمنى الصرف كان من الممكن أن نجد كل مبرر لتناول آثاره المسرحية مع مسرحيات إبسن . مع أن تشيكوف لم يشرع فى الكتابة للمسرح إلا فى سنة ١٨٨٤ ومع أنه مات قبل انسلاخ أربع

سنوات من القرن العشرين إلا أن كون شهرته لم تستفض إلا بعد إخراج مسرحية (النورس) Sea Gull سنة ١٨٩٨ على مسرح الفن بموسكو يجعلنا نفرد اعتباراً خاصاً لمسرحياته باعتبارها تنتمى إلى القرن العشرين لا للقرن التاسع عشر . كان تشيكوف متقدماً كثيراً على عصره والصفات التى تتميز بها مسرحياته لاقت هوى أكثر فى نفوس الناس بعد موت إبسن ببضع سنين لا فى أثناء حياته ؛ وقد قصر تشيكوف نفسه على المسرحية ذات الفصل الواحد فى السنين الأولى من حياة تشيكوف الفنية محاولا فى هذه (الاسكتشات) القصيرة عن الحياة أن يتقن وصف المواقف والشخصيات . فكان أول عمل له (اسكتشاً) أو (دراسة مسرحية) سماها (على قارعة الطريق) Na bolshoi doroge كتبت فى سنة ١٩٨٤ ولكنها لم تجد من يخرجها بسبب معارضة الرقابة . وليست هناك قصة محبوكة هنا وكل ما نجده صورة لعدد من الشخصيات المتنافرة تسكن مؤقتاً فى نزل على قارعة الطريق .

وهناك لمسات فنية تدعو إلى الضحك ولكن الجو العام معتم حزين . أما الحالة النفسية السائدة فى مسرحية (أغنية البجعة) Lebedinaia pesnia ١٨٨٩ فيسودها الهدوء الذى يعترى المرء فى حياته وفيها نجد ممثلا هزلياً ، ترك وحده على خشبة أحد المسارح الصغيرة ، فأخذ يحلم بحياته الماضية ، وبما كان يساوره من الأمال العريضة ، مقارناً ذلك بالواقع الذى يعيش فيه .

إن الشعور بالحزن الذى منشؤه التفكير فى الفشل الذى يمنى به المرء فى الحياة ، جزء لا يتجزأ من تكوين تشيكوف النفسى أما قوته الحقيقية فتكمن فى قدرته على إثارة الضحك . فى أحد اسكتشاته الأولى (الدب Medved ١٨٨٨) نجد مالكاً من ملاك الأراضى الشبان فى زيارة لإحدى جاراته

يطلب منها الوفاء بدين من الديون ثم تنشب بينهما مشاجرة حادة ولكن لا تكاد تنتهى النصف ساعة المخصصة للحوادث المسرحية حتى نجد الخطبة قد تمت بينهما . وهذه الروح منقولة عن(موسيه) ولكنها تظهر فى أشكال روسية . أما مسرحية (التقدم إلى الزواج) Predlozhenie ١٨٨٩ فإننا نرى فيها شاباً رعديداً يتقدم لخطبة الفتاة التى وقع عليها اختياره ولكنه ينهمك فى مناقشة حامية حول ملكية قطعة صغيرة من الأرض حتى ليكاد يحطم كل آماله ـ وآمال الفتاة كذلك . أما مسرحية (الزفاف) Svadba ١٨٩٠ فتجرى حوادثها فى فرح من أفراح الزواج ومعظم ما تبعث عليه من مرح يأتى من معارضة الشخصيات التى قدمها بعضها ببعض وخاصة من جانب ضابط بحرى محزون أشد الحزن لأنه قدم إلى باقى الشخصيات من باب الادعاء ، على أنه جنرال ونبيل من النبلاء ، ومن جانب أحد الكتبة العموميين ممن يمتازون بإنكار ذواتهم فقد كان يطمع فى أن يتزوج من العروس ولكنه يطامن من غضبه متعللا بأن عائلتها من النوع الجاهل المنحط . أما مسرحية (الذكرى) Zhubilei ١٨٩٢ ففيها دراسة لطيفة للإحتفالات التى تقام بمناسبة الذكرى الخمسينية لإنشاء أحد البنوك وتتخلل هذه الاحتفالات المغامرات الغرامية لمدير البنك . ويسود الجو الضاحك أيضاً مسرحية (ممثل للمأساة برغمه) Tragik ponevole ١٨٩٣ التى نرى فيها الزوج المسكين تولكاتشوف ـ وقد ضاق بالأعباء التى يطرحها على كاهله أفراد أسرته الذين يملكون كوخاً ريفياً جميلا وينعمون بعيشهم ـ يذهب ليجد شيئاً من التسرية عند صديقه موراشكين الذى يصغى إلى قصته الحزينة بعض الوقت ثم يضيف من عنده قصة من قصص العذاب الذى يجده هو ، وينتهى الإسكتش وقد كاد تولكاتشوف أن يفقد عقله . إذ نراه يهاجم صديقه ويصرخ طالباً الثأر منه وإهدار دمه بشكل هستيرى .

لابد لفهم مسرحيات تشيكوف الطويلة من تقدير هذه القطع التمثيلية ذات الفصل الواحد . صحيح أن بعض هذه الأعمال الأخيرة تنتهى بالانتحار وأنها جميعاً قاتمة فى جوها إلا أن تفسيرها على الوجه الصحيح لا يتأتى إلا بتقبل ما فيها من صفات المرح على أنه جزء لا يتجزأ من كيانها . فليس فيها ذلك التشاؤم القاتم الذى يميز مسرجية هاوبتمان (قبل الشروق) ولا الاهتمام الزائد بالمصالح الذاتية الذى يميز أعمال سترندبرج . فأهم صفة فى تشيكوف ذلك الفهم العميق لأرواح البشرية ومعه أيضاً قدرته على النظر إلى الحياة ساخراً منها . وهو من الذين يتحمسون كثيراً عندما يتأمل فى مناظره المسرحية دون أن يعتريه شعور بالمرارة أو يتميز من الغيظ .

وفى سنة ١٨٨٧ جرب كتابة المسرحية الطويلة ونجح فى كتابة مسرحية لابد من اعتبارها من كل الوجوه مسرحية فاشلة اسمها إيفانوف وليس فيها شىء من روح تشيكوف الحقيقية كما أنها لا تلائم الطريقة التى يعبر بها عن عبقريته وتدور قصتها حول رجل ضعيف الشخصية يتزوج من يهودية ثم يجد أن حبه لها تبخر ويقع فى النهاية فى غرام جارة له . إنه يعلم أن زوجته ستموت من السل وفى أحد المناظر الرهيبة حين تعنفه بسبب الخيانة الزوجية ، يصارحها بقرب نهايتها وتموت فعلا بعدها بمدة قصيرة ، ويعمد إيفانوف على الرغم من تعذيبه بتأنيب الضمير إلى المضى فى سبيل الزواج مرة ثانية . وفيما هو كذلك يهدده الطبيب بأن يفضحه أمام الناس فيتخلص من ورطته هذه بالانتحار .

وليس بين هذه المسرحية وبين روائع تشيكوف الأخرى وجه شبه كبير إلا فى مشابهة إيفانوف لسائر الشخصيات التى رسمها فى مسرحياته الأخيرة والتى تعجز عن أن تتكيف مع الحياة . إن الغرض من هذه المسرحية هو

خلق جو من المأساة ، ومواهب تشيكوف ليست فى هذه الناحية على الإطلاق .

وأول نصر حققه كان فى مسرحية (طائر النورس) أو طائر البحر Chai-ka التى أخرجت إخراجاً غير ناجح فى سنة ١٨٩٦ ثم صارت بعد ذلك بسنتين أولى التحف التى يعتز بها « مسرح الفن بموسكو » لقد جرى البناء المسرحى فى « إيفانوف » على الطريقة التقليدية وانصب الاهتمام كله على شخصية رئيسية واحدة . أما فى مسرحية (النورس) فقد رفض تشيكوف كل الصيغ المعروفة فى كتابة المسرحية ووضع نصب عينيه أن يصور حياة المجموع لا حياة الفرد . ومن المستحيل تقريباً سرد قصة عمل مسرحى كهذا وذاك لتداخل الشخصيات تداخلا وثيقاً . والذى يهمنا على الأخص أربع شخصيات ـ الممثلة الناجحة إيرينا آركادينا ، التى يتسلط عليها بالرغم من الشهرة التى تتمتع بها ، الخوف من أن تحرم من التمثيل بسبب كبر سنها ، وابنها كوستانتين تريبولف صاحب المواهب الأدبية الذى تطغى عليه شخصية أمه . وتريجورن القصاص الذائع الصيت الذى يحس على الرغم مما نجده من تقدير أن موهبته ليست من النوع الرفيع ، وننا الفتاة التى تحلم بمستقبل عظيم على خشبة المسرح . تلك هى الشخصيات الرئيسية ، ولكن حتى هذه الشخصيات الأربع لا يمكن النظر إليها منفصلة على أنها مجموعة قائمة بذاتها ، وذلك لأن حياتها مرتبطة أوثق الارتباط بغيرها ولا يمكن فهمها إلا بواسطة شخصيات أخرى ـ شخصية أخى إيرينا المرح بيوتر نيكولايفتش سورين الساخط بعض الشىء ، وخادمه إيليا شامرايف وزوجته بولينا أندريفنا وكريمتها ماشا والطبيب إيفجينى دورن والمدرس سيميون مدفدتكو . كل هؤلاء الناس خلق منهم تشيكوف مجموعة متناسقة بينها يسمح فى ظاهر الأمر بشىء من الاستطراد أو حتى بتوقف الحركة على

المسرح . وتنتهى هذه المسرحية هى الأخرى بالانتحار (انتحار تريبولف) ولكن من المتعذر إطلاق اسم المأساة عليها وعلى الرغم من كثرة الأحزان التى تستبد بالروح والتى يفصح عنها أشخاص المسرحية فإننا نجد فى جميع أجزائها تلك الفكاهة الساخرة التى تدعو إلى الضحك . والحقيقة أن اكتشاف تشيكوف الذى لم يشاركه فيه أحد أن من الممكن استثارة الضحك بمؤثرات لو تناولها غيره من المؤلفين لأدت إلى المأساة أو الميلودراما . ففى بداية المسرحية نجد مدفدتكو يسأل ماشا « لماذا تصرين على لبس السواد دائماً » وهذه الإشارة إلى ثوبها الأسود ليست كما يتبادر إلى الذهن تمهيداً رمزياً لموضوع يتصل بالمأساة . فإنها تجيب قائلة : « أنا فى حداد على حياتى ، أنا شقية » وهذا يظهرنا فى الحال على الحالة النفسية التى يراد منا أن نشهد بها المناظر المقبلة . فالأمر جد ولكنه ليس الجد الذى يدفع إلى المأساة . إن مدفدتكو مخلوق نفسى وكذلك ماشا ، وحين يأخذ الإثنان فى التحاور عن أيهما أكثر شقاء من الآخر وذلك فى نفس الوقت الذى يحتفظ فيه كل منهما أثناء الحوار بأفكاره الداخلية ، نجد أن الحالة النفسية الناجمة عن هذا تدعو للضحك والسخرية .

مدفدتكو : لماذا (متردداً) لا أفهم . . . . أنت فى صحبة جيدة ، قد لا يكون أبوك غنياً جداً ولكنه على كل حال يجد ما يكفيه . إن حياتى أصعب بكثير من حياتك . إذ كل ما أحصل عليه ثلاثة وعشرون روبلا فى الشهر يخصم منه مبلغ للمعاش ومع ذلك فإنى لا أمضى بين الناس إلا بأثواب الحداد .

ماشا : المسألة ليست مسألة نقود حتى الشحاد يمكنه أن يكون سعيداً .

مدفدتكو : نظرياً ، نعم ولكنه ليس كذلك فى واقع الأمر ، هأنذا وأمى وأختاى وأخى الصغير نعيش على ثلاثة وعشرين روبلا وأظن

أنه لابد لنا من أن نأكل ونشرب أليس كذلك ؟ وأظن أنه لابد من الحصول على شيء من الشاى والسكر ؟ والطباق ؟ هنا المشكلة .

ماشا : (وهى توجه نظرة خاطفة إلى المنصة) ستبدأ المسرحية حالا .

مدفدتكو : نعم . ستمثل الآنسة زاركنى والتمثيلية من تأليف كونستانتين جافر يلوفتش . إنهما عاشقان واليوم تتحد روحهما فى عمل واحد وهما يقدمان نفس الصورة الفنية ولكن روحى وروحك ليس بينهما نقطة تشتركان فيها . إننى أحبك . وأنا الآن شقى لا أستطيع البقاء فى المنزل . وأقطع كل يوم ستة فراسخ إلى هنا وستة عائداً منها ، ولا أجد منك إلا قلة اكتراث . هذا شيء مفهوم طبعاً . فأنا رجل ليس لى إيراد وأتكفل بعائلة كبيرة . . . . فما الذى يغرى بالزواج من رجل لا يجد ما يكفيه ليعيش .

ماشا : كلام فارغ (تتناول تنشيقة) . إن حبك هذا يؤثر فىّ ولكنى لا أستطيع أن أبادلك إياه . هذا كل ما هنالك (تقدم إليه صندوق النشوق) تنشق .

مدفدكو : لا حاجة بى إلى ذلك .

والصفة الفنية التى نجدها فى مسرحية (طائر النورس) تجعل منها مسرحية شعرية فى جوهرها . فهنا تصوير للحياة من قلم يلتزم بالمذهب الطبيعى ومع ذلك فإن الانطباع النفسى الذى نخرج به عن شيء مغرق فى الخيال وهذا يأتى جزئياً من أن تشيكوف يمزج الرمز بالواقع بشكل غير ملحوظ على حين نرى إبسن يعلق الرموز على الحوادث المسرحية (بشكل

مفتعل) دون أن يستطيع أن يفعل ما فعله تشيكوف حين حقق التكامل التام بينهما بحيث لا يمكن فصل الواحد منهما عن الآخر ، . . . ويأتى أيضاً من مقابلة الأفكار المختلفة التى يتفوه بها شخصان أو أكثر حين يستغرق كل منهما فى أفكاره الخاصة فإن النتيجة التى نحصل عليها أشبه بمقابلة الصور البيانية فى قطعة شعرية من النوع الغنائى . أو كترجمة الصورة الخيالية التى يتضمنها حديث لهاملت إلى لغة الموسيقى . فكأن هاملت وكثيرين من أمثاله يحاولون يائسين أن يرغموا الآخرين على الإصغاء إليهم دون أن يجدوا اهتماماً أو فهماً .

ويتبين لنا من مسرحيته التالية (العم فانيا) Diadia Vania ١٨٩٩ مدى الصعوبة فى القيام بهذا الواجب الذى التزم به . ففى سنة ١٨٨٨ كان قد جرب نفسه فى تناول هذا الموضوع بالذات وذلك فى مسرحية (عفريت الغابة) Leshii وشخصية البروفيسير سريرياكوف مشتركة فى المسرحيتين ، ويظهر العم فانيا فى المسرحية الأولى باسم العم جورج وهو يقتل نفسه فى الفصل الثالث . ومع ذلك فإن فى مسرحية (عفريت الغابة) تنافراً فى ألحانها الموسيقية كما أنها تفتقر إلى لحن رئيسى تدور حوله ، من السهل أن نرى لماذا لم يكن تشيكوف راضياً عنها . وحتى حين تعاد كتابة مسرحية العم فانيا من جديد أو يجرى تأليفها على نسق جديد فإنها تعتبر فى قوتها أقل من مسرحية (طائر النورس) . والشخصية الرئيسية هنا هى شخصية البروفيسير سريرياكوف الذى أحيل إلى المعاش وتوفيت زوجته والذى يعيش فى ضيعة صغيرة مع ابنته صوفيا وزوج ابنته إيفان بتروفتش فوانتسكى المعروف باسم العم فانيا ويأتى البروفيسير بزوجته الشابة ذات السبعة والعشرين ربيعاً واسمها إلينا أندرفنا فيقع فانيا فى حبها ونرى فى نفس الوقت أن الرجل الذى تحبه صوفيا واسمه الدكتور آستروف قد أصبح ميالا لها . وسريرياكوف رجل

أنانى يحب الأبهة والضجيج أما فانيا فرجل ضحى بكل شىء فى سبيل إدارة الضيعة التى خلفتها أخت البروفيسير بعد موتها . وأما صوفيا فامرأة ليست فيهاجاذبية ولا تعرف عن متع الحياة شيئاً وأما آستروف فخليط عجيب من المثالية والسخرية المرة وهو سكير ولكنه يحلم بمشروع لزرع غابات روسيا لتغير من جوها وتصلح من أحوال أهلها وأما إلينا فامرأة رأت بعد زواجها من البروفيسير أنها لا تحبه ولكنها عقدت العزم على الإخلاص له . وعندما يعلم فانيا أن سريرياكوف ينتوى بيع الضيعة التى رصد لها حياته كلها يحاول إطلاق الرصاص على نفسه ولكنه لا ينجح و إذا بنا فى الفصل الأخير وكأننا عدنا إلى الفصل الأول من المسرحية حيث نجد فانيا وصوفيا وحدهما ويختفى شبح إلينا ويعزى فانيا نفسه بالانغماس فى عمل لم يعد يعطيه الرضا الكافى ، أما صوفيا فليس لها أمل فى تحقيق السعادة فى هذه الحياة بل أملها يتحقق فى حياة أخرى غيرها :

« سنظل نعيش أيها العم فانيا . سنعيش أياماً طويلة متلاحقة كأنها الخيط وليال طويلة . وسنتحمل فى صبر كل ما تأتى به صروف الأيام . سنكد من أجل الغير الآن وعندما تدركنا الشيخوخة ، دون أن نحصل على شىء من الراحة وعندما يحين أجلنا سنذعن للموت ، وسنقول بعد أن نوارى فى التراب أننا احتملنا وقاسينا ، وأننا بكينا وأن حياتنا كانت مرة وسيرحمنا الله وسنرى أنا وأنت أيها العم فانيا حياة وضاءة جميلة فاخرة . . . . فأنت لم تعرف معنى المتعة فى حياتك ولكن صبراً أيها العم فانيا صبراً . . . . سنحصل على الراحة » .

بعد هذا التنقيب عن أسرار النفس البشرية استطاع تشيكوف أن يحصل على الخبرة الكافية لكتابة مسرحيتيه الأخيرتين (الأخوات الثلاث) Tri ses-tri ١٩٠١ و (بستان الكرز) Vishnevii sad ١٩٠٤ إن الحبكة هنا أقل

إحكاماً وإن كانت فى الظاهر أكثر تعقيداً . وكل ما تنبؤنا به مسرحية (الأخوات الثلاث) أن أولجا وماشا وإيرنيا ثلاث أخوات يعشن فى إحدى المدن الإقليمية الصغيرة ويحلمن دائماً بالهروب إلى موسكو للتمتع بالحياة فيها. ولا نرى فى أحداث المسرحية حين تتتابع على المسرح إلا القضاء البطىء على أحلام هؤلاء الفتيات . والشىء البارز فى هذه المسرحية هو ما تتميز به . وهذا ما نراه بوضوح أكثر فى مسرحية (بستان الكرز) من سريان حالة نفسية غريبة ناشئة عن شعور بالحنين إلى التمتع بأطايب الحياة التى تعرض لنا ، وشعور غامض بالتطلع إلى السعادة التى تتحقق فى المستقبل . هنا نجد تناقضاً يقوم فى نفوس الرجال والنساء . وينسحب على علاقتهم بعضهم ببعض وعلى ما يدور فى نفوسهم وعلى الظروف التى تحيط بهم . الكولونيل فرشينن ، الذى تعتبر حياته فاشلة يتأمل فى مشاكل الوجود على هذا النحو : « حسناً لا أدرى . ولكن يبدو لى أن كل شىء على هذه الأرض يتغير بالتدريج بل إنه ليتغير ونحن ننظر إليه . وفى بحر مائتى عام أو ثلاثمائة عام بل ربما ألف عام ـ لا تهم المدة ـ ستقوم حياة سعيدة جديدة . ولن يكون فى وسعنا أن نشارك فى هذه الحياة بالطبع ولكننا نعيش من أجلها الآن إننا نعمل من أجلها ، بل نقاس من أجلها ، إننا بسبيل خلقها . . وهذا هو السر فى وجودنا بل فى سعادتنا إن شئت » .

وهنا نقرأ فى الإرشادات المسرحية المكتوبة ، كما لو كنا نقرأ التعليق على هذا الكلام « تضحك ماشا » ويسألونها ما هذا ؟ « فتجيب لا أدرى . لقد كنت أضحك طول النهار » . ونهاية المسرحية تتفق مع هذه النغمة .

وأخيراً تأتى مسرحية (بستان الكرز) التى وصل فيها تشيكوف إلى السيطرة الكاملة على أسلوبه المسرحى هذا . إن المنظر الأخير يطلعنا على

العجوز فرز وهو وحده فى بيت مهدم مظلم ينتظر فيما يبدو نهايته ويشيع فى أثناء المسرحية جو من الحزن والحنين المكتوم لتلك الأشياء الجميلة التى يضحى بها الإنسان إذ تتنهد لوبوف وهى تغادر المسرح قائلة « يا بستانى العزيز الجميل الرقيق يا حياتى وشبابى وسعادتى الوداع . . . . الوداع » وكان الطالب الموجود فى المسرحية يخاطب آنيا قبل هذا قائلا لها :

« إن روسيا كلها بستاننا أرضها عظيمة جميلة وفيها كثير من الأماكن الرائعة (صمت) فكرى يا آنيا : لقد كان أجدادك وأجداد أجدادك ملاكاً لرقيق الأرض يملكون حياة الناس أيمكنك أن تتغاضى عن رؤية شىء من روح البشر يطل عليك من كل ثمرة فى هذا البستان ، من كل ورقة وكل جزع؟ ألا تسمعين هنا أصواتاً ؟ . . . أوه إن بستانك موحش كئيب . . . . إن بستانكم موحش رهيب وعندما تمشون فيه مساء أو ليلا ، فإن اللحاء الذى يكسو الأشجار يومض وميضاً خافتاً وتبدو أشجار الكرز العتيقة وكأنها تحلم بكل ما مر عليها من مائة سنة أو مائتين ، وتحت وطأة الأحلام تنحنى . حسناً لقد مكثنا فيها مائتى سنة على الأقل وهى لا تعنى شيئاً بالنسبة لنا ، فلا ندرك نحن مبلغ صلتنا بالماضى - وإنما نستطيع فقط أن نتفلسف ونشكو مما ينتابنا من ضيق نفسى أو نشرب الفودكا . ومع ذلك فإن الأمر بين . فمن أجل أن نشرع فى أن نعيش فى الحاضر يجب علينا أولا أن ندفع ديننا فى الماضى ، وأن نعقد معاهدة سلام معه ، ولن يتسنى لنا الوفاء بالدين إلا عن طريق المعاناة عن طريق العمل الخارق المتواصل . . . . إننى أشعر بأن السعادة آتية يا آنيا . . . بل إنى لأراها فعلا » .

ولا يتطرق إلى الذهن أن مثل هذا الكلام الذى يقوله تروفيموف فى مسرحية (بستان الكرز) يجعل منها مسرحية ذات غاية يدعو إليها المؤلف

فليس هنا مجال للأفكار العقلية أو الذهنية المجردة بل نرى كل شيء مفعماً بالعاطفة مجسماً بالخيال وبينما تجلس الشخصيات فى الخلاء عند شاطىء نهر من الأنهار « يسمع فجأة صوت بعيد كأنه يأتى من السماء ، صوت وتر من أوتار العود يتكسر ، ويقضى عليه فى حزن » ويسأل ليوبوف صاحبة البستان الوقور التى لافائدة منها » ما هذا ؟ «فيجيبه المزارع الثرى لوباخن لا أعرف « لقد وقع دلو على إحدى الإسطوانات فى مكان بعيد . ولابد أنه بعيد جداً » أو لعله طائر ما كمالك الحزين » هكذا قال جايف مخاطراً وهو يسبح فى أفكاره « أو لعله بومة » كما ذكر تروفيموف ساخراً . وترتعد ليوبوف وهى تقول « إنه شيء مزعج على أية حال » ويلفها الصمت بعد هذه الملاحظة وبعدها يتكلم فرز العجوز الذى كان عبداً فى الأيام التى سبقت تحرير رقيق الأرض « حدث نفس الشيء قبل حدوث الكارثة لقد صرخت بومة وظل السابوفار (الموقد) مشتعلا دون توقف » ويسأله جايف « قبل حلول أية كارثة تعنى » ؟ فيأتى جواب العجوز من أغوار الذاكرة «قبل التحرر من الرق» .

فى هذه المسرحية التى تختلط فيها الدموع والضحكات والأمل واليأس يستغل تشيكوف إلى أقصى حد موهبته العجيبة فى الإيحاء بشعور الوحدة الداخلية الذى ينتاب الشخصيات . كل منها يتحدث عما فى نفسه دون أن يصغى إليه أحد ويمضى الحديث وتتجدد الذكريات منبثقة من صدور هؤلاء الأفاقين ينفثونها فى الهواء حيث تتنافر ثم تتلاشى كالفقاقيع إننا نعرف هؤلاء الناس معرفة لا تدانيها حتى معرفتنا بتلك النماذج المتقنة التى خلقها إبسن وذلك لأن فن تشيكوف فن شاعرى تعمل فيه الأشياء المضمرة من جانب والقيم التى ترتبط بالمواقف من جانب آخر على إذكاء عملية الإيداع فى أذهاننا نحن . لقد مرت سنين طويلة على هذه الطريقة الفنية التى خلقها

تشيكوف قبل أن تحوز الرضا بشكل عام . ولكنها حازت عليه الآن ويبدو أن النجاح الذى حالف الكثير من مسرحيات تشيكوف عند إخراجها فى السنوات الأخيرة بين لنا أنه مالك لتلك الصفة التى لا يمكن تعريفها والتى تستطيع وحدها أن تكفل لنفسها الحياة على المسرح بشكل ثابت مقبول من الجميع . إن عالمه فى الحقيقة أكثر بعداً عن عالم لندن ونيويورك من تلك النكهة الخاصة بمدن الأقاليم التى اتخذ منها إبسن مسرحا لحوادث الكثير من مسرحياته ، وربما تبادر إلى الأذهان أن مثل هذه الأشياء فى غرابتها لم تكن لتنجح فى مكان آخر غير روسيا ولكن الحقيقة أنه حينما مثلت مسرحية (بستان الكرز) ومسرحية (طائر النورس) نجد أنهما تكشفان عن قدرتهما على اجتذاب الجمهور بصفة مباشرة على الرغم من غرابة الجو الذى يكتنفهما، ولا ندرى أى سحر يفعل فعله فينا فيستحوذ على إدراكنا . كان تشيكوف قادراً على أن يسبغ على الشىء الغريب صفات تحببها إلى الجميع حتى وإن حواره المسرحى الذى يتأثر بالضرورة (بسبب دقته المتناهية) حين يترجم إلى لسان غير اللسان الروسى فإن خيال تشيكوف المبدع يظل يلقى على شخصياته نوراً أخاذاً . ومع أن أعماله المسرحية تقل كثيراً فى عددها عن أعمال إبسن أو سترندبرج أو هاوبتمان إلا أنه ربما توصل مؤرخو المسرح فى المستقبل وهم يستعرضون تطورات المسرح فى نهاية القرن إلى أنه فيما يختص بالكيف لا بالكم لا يوجد لتشيكوف نظير بين المؤلفين فإن مهارته فائقة عزيزة المنال .

المدرسة الإيرلندية :

كتب تشيكوف مسرحياته نثراً ولكننا حين نتحدث عن كتاباته ترد على شفاهنا كلمة (الشعر) فإن خياله المبدع نجح فى تحويل الواقع إلى مثل أعلى

والشيء الملموس إلى شيء له صفة العموم . ومثل هذا العمل كان يتم فى تلك الأثناء فى وسط لم يأت منه إلا القليل الذى له قيمة مسرحية . صحيح أن إيرلندة قدمت الكثير للمسرح الإنجليزى فإن كثيراً من المؤلفين المسرحيين الذين كانت تخرج مسرحياتهم على مسارح لندن من بداية القرن الثامن عشر كانوا إيرلنديين استوطنوا إنجلترا . وقد نال عديد من الإيرلنديين نجاحاً فى مهنة التمثيل فى كل تلك القرون . إلا أنه لا المؤلفون للمسرح ولا الممثلون كانوا يتقدمون بشيء خاص بهم فيه روح القومية . وقد نتمكن من العثور عند المؤلفين والممثلين على عناصر تمثل روح الفكاهة الإيرلندية بالذات ولكن هذه العناصر ملفوفة فى ثوب إنجليزى لأن الموضوعات الإيرلندية واللهجة الإيرلندية لم يستغلا إلا فى عصر ديون بوكيكولت Dion Boucicault وحتى فى ذلك الوقت كانت الصبغة الإيرلندية تصبغ المواقف الميلودرامية من الظاهر فقط وبشكل سطحى حتى ليذهب المرء إلى أنها يمكن أن تنتمى إلى أى عصر أو أى بلد من البلاد .

ظهرت بين الحين والحين مسرحيات أصيلة من أقلام مؤلفين إيرلنديين على مسارح دبلن ولبعضها قيمة تاريخية وقليل منها يحتوى على مناظر لها قيمة ذاتية ، ولكن ليس فيها ما يبعدها عن النماذج الأساسية المنقولة من الخارج . فالملاهى الإيرلندية التى ظهرت فى وقت مبكر كانت تصب فى القوالب الإنجليزية الشائعة إذ ذاك والميلودرامات الإيرلندية تحتوى على نفس الحوادث المثيرة ونفس الشخصيات المعروفة التى يمكن أن ترتبط فى الذهن بأوساط من نوع مختلف تمام الاختلاف . وعندما أقامت فئة صغيرة من المتحمسين مسرحاً أدبياً إيرلندياً فى سنة ١٨٩٩ كان شيء جديد كل الجدة على وشك أن يولد ، وقد تولت رعايتهم بشكل سخى الآنسة هورنيما Miss Horniman فأمكنهم أن يثبتوا أقدامهم فى ثلاث سنوات لا أكثر على المسرح

(أبى) المشهور ، وتزعمهم الشاعر و . ب . ييتس W.B. yeats والسيدة (جريجورى) Lady Gregory ذات المواهب المتعددة . كان هم ييتس بطبيعة الحال منصرفاً إلى الشعر الخالص ولكنه أضفى حمايته على جون ملنجتون سنج John Millington Synge الكاتب الذى قدر له أن يؤثر تأثيراً بالغاً فى إيرلندة وخارجها والذى لا يقل ما قدمه للمسرح عما قدمه تشيكوف الروسى . ففى كتابات هذين الرجلين على بعد ما بينهما فى الشقة تأتى قوة الكتابة من استغلال أساليب للحياة تتميز عن الأساليب الغالبة فى المراكز الكبرى بأوروبا الغربية وتأتى أيضاً من تحويل العالم الواقعى الذى يحيط بهما إلى شىء غنى فى ناحية الخيال . وفى سنة ١٨٩٧ وجد ييتس أن سنج يضيع مواهبه فى الأوساط البوهيمية فى باريس فأقنعه بالعودة إلى وطنه الأصلى وبالإقامة على الأخص فى الأمكنة القصية من إيرلندة . وهكذا سرت فى دمه حياة جزر (آران) وأصبح لكلامهم عنده وقع الموسيقى كما أن بساطتهم أوقفته على شعور إنسانى عميق فكانت هذه الحياة البسيطة غريبة على سكان لندن وباريس وبرلين تماماً فى غرابة العالم الذى صوره تشيكوف فى ملاهيه المؤسية ، وقد نجح سنج ، الذى توفر له شىء من القوة المسرحية التى عرفت عن المؤلف الروسى ، فى معالجة مادته المسرحية بحيث تجتذب إليها أولئك الذين يجهلون العادات التى يتحدث عنها ويستغربون الروح المسيطرة عليها . لقد سار سنج بطريقته الخاصة فى نفس الطريق الذى سار فيه تشيكوف ـ وإن ظل بالطبع على غير علم إطلاقاً بالعمل المسرحى الذى خلفه ذلك الروسى ـ فمد فى نطاق الواقع مثله وإن كانت خطواته قد ألقت به فى أماكن فيها تنوع أكثر بحيث نجد إلى جانب المآسى الخالصة نوعاً من الملهاة .

والمحاولتان المسرحيتان اللتان قام بتأليفهما أول ما قام تم إخراجهما فى سنة

١٩٠٣ وسنة ١٩٠٤ على التوالى وكانا من نوع الاستكشافات الشعبية اللطيفة الساخرة أولاهما (فى ظل الوادى) In the Shadow of the Glen . وأما المحاولة الثانية فكانت قصيرة وفيها روح المأساة التى لا تنفيس فيها واسمها (الراكبون إلى البحر) Ridersto the Sea . والأولى ترتبط فى الذهن بمسرحية (بئر القديسين) Well of the Saints سنة ١٩٠٥ و مسرحية (فتى العالم الغربى المدلل) The Playboy of the Western World سنة ١٩٠٧ والأخيرة على الرغم من أنها تتعرض لمعاصريه بشكل واقعى لها مشابه فى روحها من تلك المسرحية الأسطورية التى لم يتمها واسمها (ديدر ذات الأحزان) Deidre of the Sorrows سنة ١٩١٠ . ولم يتعرض سنج فى أى من هذه المسرحيات ، سواء أكانت جادة أم هازلة ، ولو بطريق التلميح ، للموضوعات الاجتماعية أو السياسية التى أغرم بها المسرح فى السنين الأولى من هذا القرن . لقد كان هيرمانز ، أحد تلاميذ إبسن ، يتناول فى هولندة المآسى المتصلة بحياة الصيادين ويتخذ من قصة حياتهم وسيلة لاتهام الرأسماليين الجشعين . أما مسرحية سنج (الراكبون إلى البحر) فإنها تحصر نفسها كلية فى نطاق الصلات التى تقوم بين الناس وبين الطبقة التى تحيط بهم . ويبدو سنج من ناحية الروح التى تسيطر على مسرحياته وكأن إبسن ومن التفوا حوله لم يكن لهم وجود . وعلى الرغم من أن مسرحياته ما كانت لتتخذ الشكل الذى اتخذته لو لم يتم تطوير أساليب فنية مسرحية لها صفة الواقعية فى خلال السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر ، إلا أن الجو المسرحى الذى خلقه سنج يختلف بشكل غريب عما نجده فى أى مكان آخر، اللهم إلا فى كتابات تشيكوف ـ وحتى فى مسرحيات تشيكوف نجد أن الظروف الاجتماعية والاقتصادية المتطورة التى كانت سائدة إذ ذاك كانت تعترض المناظر المسرحية بطريق مباشر أو غير مباشر ، ولكن سنج ليس فى

مسرحياته كلها شخص مثل لوباخن الذى رأيناه فى مسرحية (بستان الكرز) وليست هناك إشارة تلميحية إلى تغير الحياة تحت تأثير الصناعة مما يأتى فى سياق الحوادث المسرحية التى يعرض لها سنج .

ومسرحية (الراكبون إلى البحر) ومسرحية (ديدر ذات الأحزان) تبينان لنا جزءاً كبيراً من قوة سنج ، لقد كان يدرك تمام الإدراك أنه إذا لم يكن أمام المؤلف المسرحى إلا خلق كلمات تافهة لا معنى لها فإن كتاباته لن تكون لها إلا قيمة عارضة وقتية ولذلك وضع نصب عينيه منذ وقت مبكر أن يلتزم بأسلوب فى النثر له إيقاع موسيقى كالذى نراه فى الشعر وفى نفس الوقت يحتفظ بالروابط التى تربطه بحديث الناس العادى . وعاونه على ذلك نوع الموضوعات التى اختار لنفسه أن يعالجها . ففى إيرلندة ، وبين الفلاحين فى المناطق الغربية منها أرهف السمع إلى لغة استطاعت بفضل التصاقها بالتربة التى نبتت فيها وبفضل ما كانت تقترضه من التعبيرات والأنغام من أهالى (آرس) أن تكون أساساً للغة أكثر قوة وأكثر مرونة من أية لغة كان يمكن أن تسمع فى أنحاء إنجلترا . وكانت النتيجة أن وجد سنج نفسه فى ظروف مواتية من جميع النواحى ليخلق أسلوبا للحوار المسرحى يجمع بين الواقعية والشاعرية فى وقت واحد أسلوبا يعتبر أسلوبه هو وليس أسلوب أحد غيره، ومع ذلك فإنه يستمد قوته من أنه لم يكن قائماً على أساس أنه من اختراع فرد بعينه .

بدون هذا الحوار الذى طوعه سنج ما كان يمكن أن تكون لمسرحية (الراكبون إلى البحر) كل تلك الأهمية . فلو كانت كتبت جرياً وراء المذهب الطبيعى الخالص لما أثارت فينا استجابة لها قيمتها ، ولكنها بالجو الذى تثيره أقرب إلى روح المأساة. و إيقاعات النثر الذى كتب به الحوار لا تنسجم فقط

مع موضوع المسرحية ولكنها كذلك جزء لا يتجزأ من ذلك الموضوع :

كاثلين : (وقد أخذت تهتم) من اليوم خرب بيتنا . بالتأكيد خرب بيتنا .

نورا : ألم يقل القسيس الشاب إن الله سبحانه وتعالى لايمكن أن يتركها فى بؤسها بدون ابن يرعاها .

موريا : (فى صوت خفيض ولكنه واضح) « ما أقل ما يعرفه أمثاله عن البحر . لابد أن بارتلى سيفقد الآن . نادى إذن على إيمون واصنعى نعشاً من ألواح الخشب البيضاء ، فلن أعيش بعدهم . إن لى زوجاً وأباً لزوجى وستة أولاد فى هذا البيت ـ ستة رجال لا بأس بهم ولو أنى تعسرت فى ولادة كل واحد منهم وهم يفدون إلى هذه الحياة وقد عثرت على بعضهم وبعضهم الآخر لم أقف له على أثر ، ولكنهم الآن قد ذهبوا جميعاً . . . . كان عندى ستيفن وشون قضت عليهما الرياح الكبيرة وعثروا عليهما فى خليج جريجورى عند المصب الذهبى وعلى شريحة واحدة من الخشب حملوهما إلىّ من خلال هذا الباب » .

هنا موسيقى عذبة تستبد بحواسنا وتدفعنا إلى النظر إلى الطاقة التى حدثت فى بيت موريا لا باعتبارها مدعاة لليأس القاتم كما كان يجب أن يحدث مع المؤلفين الذين يدينون بالمذهب الطبيعى ولكن لفهمها والتعمق فى مدلولها . إن مسرحية (الراكبون إلى البحر) تعتبر من أشهر المسرحيات القصيرة جمعاء أما (ديدر ذات الأحزان) وهى مأساة أطول فلا تدانيها فى الشهرة ، وذلك على الرغم من أن هذه المسرحية تدور حول غرام الجميلة ديدر التى خطبت للملك كونشوبور ولكنها كانت فى الوقت نفسه متعلقة بحب نايسى ، تعتبر حقيقة درة من درر المسرح الرومانتيكى وهى تحتوى

على أحسن صفات الرومانتيكية وأحسن صفات الواقعية إذ يسودها جو الأساطير الكلتية الذى تكتنفه عواطف ملتهبة من آثار الحركة الرومانتيكية السابقة كما تتميز فى الوقت نفسه بإتقان رسم الشخصيات الذى يدل على تمكن سنج من الواقع ، ولغتها تجمع بين الجمال والإحكام .

وهكذا نجد أن سنج أصاب نجاحاً فى ميدان المأساة بينما نرى روحه الحقيقية تنال أحسن فرصة للتعبير فى ميدان الملهاة ـ وهو ميدان عجيب من اختراعه هو تمتزج فيه السخرية المرة بعاطفة الرحمة . وهو فى مسرحية (فى ظلال الوادى) ينتقل بنا إلى كوخ صغير فى غرب إيرلندة حيث نرى زوجة شابة اسمها نورا تدفع بها أحلامها التى تملأ عليها شعاب نفسها إلى البعد عن المنزل وهى تكتشف عندما يقرر زوجها أن يتمدد على فراشها استعداداً للموت أنها أصابت نوعاً غريباً من الراحة النفسية . ويأتيها (الأفاق) وهو شخص متشرد تخلع عليه مسوح الخيال والأحلام وترى فيه رمزاً لروح المرح والمخاطرة التى كانت تفتقر إليها . فينخرطان فى الحديث ويدبران الخطط وفيما هما كذلك تنبههما عطسة من (الجثة) ، إلى أن الزوج الطيب لم يكن إلا متظاهراً بالمرض ، وهنا تثور ثائرة الزوج فيطرد نورا من بيته ويطلب إلينا المؤلف فى النهاية أن نتخيلها وهى تذرع الطريق لتقابل الأفاق على سفح التل . ومثل هذا الجو هو السائد فى مسرحية (بئر القديسين) حيث نرى شحاذين مسنين من العميان : رجل وزوجته وهما مقبلان على بئر باركها أحد القديسين من شأن مياهه أن تعيد الرؤية لمن فقدها وعندما يفتحان أعينهما على بعضهما البعض يتولاهما الرعب والإشمئزاز من النظر إلى الوجه المغضن الكئيب الذى يراه كل منهما ، ويذهب بهما الغضب إلى حد التضارب بالأيدى . ثم يعود إليهما العمى فيشفق عليهما القديس الطيب ويقترح عليهما أن تتم المعجزة مرة أخرى ، ولكن فكرة التمكن من رؤية

الأشياء لاتثير فيهما إلا الخوف فنرى الزوج يعاف الماء المسحور ويفضل أن يسعى فى الأرض غارقاً فى أوهامه بدلا من نعمة النظر التى يصاحبها اليأس من الناحية الروحية .

والحالة النفسية فى هاتين المسرحيتين القصيرتين مرتبطة بشكل وثيق بالحالة النفسية فى(فتى العالم الغربى المدلل) بحبكتها الفكهة التى تسودها السخرية والتى تدور حول رجل ضعيف تافه اسمه كوستى ماهون يتحول إلى بطل من الأبطال بين أناس سمعوا أن عنده الجسارة لقتل والده وتشعر بجين فلاهرتى حين تقارن بين خطيبها الفدم شون وبينه ، وأن خطيبها قزم بالنسبة لذلك العملاق ولذلك تفصم خطبتها على الرغم من محاولة أبيها المستميتة فى الإسراع بتزويجها منه :

كوستى : وستعمل على إتمام زواجهما اليوم . أليس كذلك ؟

ميخائيل : (وهو ينهض واقفاً) نعم . أتظن أنى - حتى حين تستبد الخمر برأسى - سأترك ابنتى تعيش مع وغد قمىء لئيم مثلك ؟

بجين : (وهى تنزع نفسها من شون) أصحيح أن رجل الدين المكلف بعقد الزواج قد جاء ؟

ميخائيل : (فى نشوة النصر) ها هو الأب ريلى يقرأ آية الزواج باللغة اللاتينية إنه يقول « لقد جاء هذا الأمر فى وقته وسأزوجها بسرعة خوفاً من أن يقلب هذا الرجل أمورنا رأساً على عقب » .

بجين : (بشراسة) لقد ضاعت عليه الفرصة لأنى أريد أن أتزوج من كوستى ماهون .

ميخائيل : (وقد تملكه الخوف يتكلم بصوت عال) ستجعلين من هذا الرجل زوج ابنتى وهو الذى تقطر يده بدم أبيه المسفوح ؟

بجين : نعم . أليس هذا خيراً للفتاة من أن تتزوج رجلا مثل شون ليس فيه وحشية ولا يستطيع أن يتكلم كلاماً لذيذاً .

ميخائيل : (شاهقاً وهو يغوص فى كرسيه) أواه منك أيتها الإبنة العاقة التى تفتت كبدى وهى تعلم أنى فى نشوة الخمر ؟ أتريدينهم أن ينقلبوا ضدى فأظل أرفع عقيرتى كسيراً طول اليوم ؟ ألا تساعدنى بكلمة يا شون ؟ ألم تتملكك الغيرة قط ؟

شون : (فى غاية البؤس) إنى أخاف أن أغار من رجل قتل أباه بيديه .

بجين : ما أتعس الزواج من أمثالك . إنى أخاف على نفسى منك ، ومن فضل الله أنى لم أتزوج قبل أن يفد هذا الرجل علينا من الغرب أو الجنوب ؟

شون : حكاية غريبة عثورك على هذا الأفاق القذر فى عرض الشارع .

بجين : (فى هيئة الفتاة اللعوب) أتظن أنك ستكون العاشق الظريف الذى أمشى معه وحدى فى أيام الآحاد الصافية فى أوائل العام ؟ لعمرى ستعمل على أن تحمل الفتاة الهموم بدلا من أن تحملها وردة أو زهرة سوسن .

شون : أتعلمين مبلغ العاطفة التى أحملها لك ، وقوة الزواج الذى يباركه الله ، وقيمة العجول التى سأعطيك إياها وخاتم الزواج ؟

بجين : إنى أفكر فى أنى لا أصلح لمثلك يا شون كيو يا ابن كيلاكين وسأدعك تبحث عن سيدة وجيهة لها عشرات من العجول ترعى على سهول ميث بينما هى تخطر فى جواهرها ولآلئها ؛ مثل هذه السيدة هى التى تصلح لك ولست أنا يا شون . والآن فليرعك الله .

وطبعاً يعود الأب الذى كان يظن أنه مات إلى الحياة ويحاول أن يرد اعتباره أمام الناس بالاعتراض على زواج ابنته من زوجها المسن مرة أخرى ولكن القرية كلها تهب فى وجهه مذعورة بعد أن رأت علامات البطولة تتحقق فى مكان آخر بعيد عنهم . وهكذا استطاع سنج بخياله الذى يجنح إلى الفكاهة والمرح وبتضمين مناظره كنوزا لغوية أن يخلق هنا مسرحية من خير المسرحيات التى يمكن أن يقدمها لنا القرن العشرون .

مرة أخرى تواجهنا فى المسرح الإيرلندى فى ذلك الوقت نفس الظاهرة التى لمسناها فى بلاد أخرى ، فإن يقظة النزعة المسرحية لا يمكن بحال من الأحوال أن يقتصر أمرها على رجل واحد . ومع أنه إلى ذلك الوقت لم تكن قد قامت فى دبلن مدرسة فى التأليف المسرحى إلا أن سنج لم يكن وحده . بل كان معه مجموعة من الكتاب الذين كانوا يكتبون للمسرح . إن كتابات ييتس تدخل فى نطاق الرومانتيكية الشاعرية ولكن كتابات جريجورى أقرب فى روحها المرحة التى تسبغ على مسرحياتها القصيرة لوناً خاصاً إلى روح سنج . وهى على اتصال مثله بالناس البسطاء الذين تقدمهم لا فى مناظرها المسرحية ، وهى مثله أيضاً فى السماح للخيال بالتدخل فى دنيا الواقع وإعطائها معنى عميقاً . وهى تعود المرة بعد المرة إلى استغلال الموقف المسرحى الذى قامت عليه مسرحية (فتى العالم الغربى المدلل) والذى يتلخص فى عقد مقارنة بين ما هو واقع فعلا وما يظنه الناس واقعا . فنجد فى مسرحية (هياكنث هالفى) Halvey Hyacinth سنة ١٩٠٦ شاباً يكافح دون جدوى ما ذاع عنه من أنه مثال للفضائل وفى مسرحية (نشر الخبر) Spreading the Newis سنة ١٩٠٤ نجد الفكرة التى قامت على الشائعات ذات أثر أكبر من الحقيقة . وفى مسرحية (غراب الزرع) The Jackdaw ١٩٠٧ نجد سكان قرية بأكملها قد وقعوا فى ورطة بسبب

إعتقادهم فى قصة خرافية تدلهم على طريقة سهلة لجمع المال . وفى مسرحية (ملجأ العجزة) The Workhouse Ward سنة ١٩٠٨ نجد فتاة تعطف على عمها وتعمل على انتشاله من الملجأ (وهى فكرة وجيهة جداً) ولكن محاولاتها فى هذا الصدد لا تقابل بالترحاب من العم العجوز لرغبته فى البقاء فى الملجأ مع غريم له امتدت بينهما أسباب الكراهية مدى الحياة فهو لا يريد أن يفارقه . وهذه الفكرة نفسها تجد امتداداً لها فى مسرحية (الصورة) The Image سنة ١٩٠٩ التى تدور حول مجموعة من سكان قرية يخسرون زوجاً من الحيتان كانا قد قذفت بهما أمواج البحر على الرمال بسبب الجدل الذى انغمسوا فيه لاختلافهم على الزيت المستخرج منهما . وهنا أيضاً نجد استغلالا متعمداً للفكرة الراسخة من أن فى قلب كل إنسان مثلا أعلى ، أو صورة ، تكون دائماً على غير وفاق مع الواقع .

لا يمكن أن ندعى أن السيدة جريجورى مؤلفة عظيمة للمسرح وإن كان لابد من قبول مسرحياتها باعتبارها صوراً قصيرة لطيفة عن الحياة كما أن أسلوبها يدل على الصفات الأساسية فى عمل زملائها، فمسرحية ييتس (وعاء من الحساء) The Pot of Broth سنة ١٩٠٢ جاءت على نفس النمط إذ تحكى قصة شحاذين مازالا بمجموعة من الفلاحين حتى أقنعاهم بأن على حجر معين فى الوعاء سيزيد من جودة الحساء وكثافته ؛ وقد أكد إدوارد مارتن Edward Martyn بطريقة لاذعة تلك المقارنة بين الواقع والصورة المثالية وجعل منها أساساً لمأساته (حقل الخلنج) The Heather Field سنة ١٨٩٩ فهنا نجد صاحب أملاك ، اسمه كاردن ترل ، استبدت به رغبة جامحة - فى أن يسوى قطعة من الأراضى البور التى يكسوها زهر الخلنج ليحولها إلى أرض خصبة وهو يبذل فى هذا العمل ما يملك من مال بل إنه يغرق فى الديون ، وحتى فى النهاية حين يصبح رجلا مفلساً نراه يحلم

بأن الصورة المثالية أصبحت واقعاً ولكن الحلم يتبدد . فهو يظن أن الخلنج قضى عليه وعندما يداهمه المرض يرقد فى فراشه ويتصور فى ذهنه أنه حقق بغيته ، ولكن ويالسخرية يدخل ابنه الصغير لاهثاً وقد توردت وجنتاه وبدت عليه السعادة ومعه الباقة التى جمعها من أزهار الخلنج الموجودة فى الحقول .

ولا شك أن مارتن كان فى هذه المسرحية واقعاً تحت تأثير الأسلوب الواقعى فى كتابة المسرحية التى يتميز بها إبسن أكثر من سنج أو السيدة جريجورى ولكن الروح التى أملت هذه المسرحية ؛ روح إيرلندية خالصة فيها التعلق التام بالطبيعة وفيها طعم التصورات الشعرية وفيها المعانى الرمزية وكل هذه الصفات ملحوظة أكثر فى مسرحية (ميف) Maeve سنة ١٩٠٠ حيث نجد امرأة اسمها مايفى أوهنر يدعوها الداعى إلى ترك دنيا الواقع فى سبيل دنيا الأوهام التى تحكمها الملكة ميف وهى الجنية الجميلة التى تسكن الأحراش ولا يأتى منها إلا كل شىء جميل ولعل الفرق الرئيسى بين إبسن وبين كاتب مثل مارتن يظهر بوضوح حين نقارن بين مسرحية (السيدة القادمة من البحر) The Ladyfrom the Sea ومسرحية (البحر المسحور) An Enchanted Sea سنة ١٩٠٢ فإن (أليبدا) تستحوذ عليها مجرد نزوة ، أما (جاى فونت) فعالمه هو عالم الجن وعرائس البحر .

جاء بعد مارتن بقليل لينوكس روبنصون Lennox Robinson الذى ظهرت له مسرحية (اسم كلانسى) The Clancy Name فى سنة ١٩٠٨ وكلانسى شاب يقتل فى ثورة انفعال شاباً آخر ، فتحاول أمه رغبة منها فى الإبقاء على اسم العائلة نقياً من الشوائب أن تمنعه من الاعتراف ولكن ضميره استيقظ لدرجة أنه قرر تسليم نفسه . وفى نفس الوقت نراه يمنح الفرصة

لإنقاذ طفل اعترض سبيل فرس جامح معرضاً بذلك حياته للخطر، وهكذا يموت بطلا بينما يتم إنقاذ اسم العائلة . وهناك نوع من السخرية المرة تقلل من قيمة هذه المسرحية ومع ذلك فإن روبنصون سرعان ما طور فكرة مسرحية ذات بال ، ففى مسرحية (الحالمون) The Dreamers سنة ١٩١٥ حاول دون أن يحرز نجاحاً كبيراً أن يقتحم ميدان المسرحية السياسية التاريخية . وفى مسرحية (الوطنيون) The Patriots سنة ١٩١٢ كان قد صور فى صورة قاتمة ثورياً مسناً دخل السجن فلما أفرج عنه كان ينتظر أن يقابل مقابلة حماسية من جانب الوطنيين من زملائه ولكنه قوبل بفتور وإهمال . وقد أوحت الروح السارية فى هاتين المسرحيتين بمسرحية (الزعيم التائه) The Lost Leader سنة ١٩١٨ وهى محاولة ماهرة فى إثارة الترقب المسرحى فقد ساد الاعتقاد سنين طويلة بأن الزعيم الإيرلندى السىء الحظ بارنل Parnell لم يمت ولكنه ظل حياً فى مكان ما بإيرلندة باسم مستعار . وتكتشف ملامح بارنل فى شخص هرم يملك نزلاً على الطريق اسمه لوسيوس لينهان ، ويمضى روبنصون فى مهارة مشعلا فينا الرغبة فى التخمين : هناك حجج كثيرة يبدو أنها تبرهن على أنه ليس إلا لوسيوس لينهان ولكن من الشواهد ما يوحى بأنه بارنل . وعندما يبدو الكشف على شخصيته الحقيقية قريب المنال يموت الرجل الهرم فى حادثة ويغلق الستار على هذه المسألة . على حين نرى هذا العمل المسرحى يفتقر إلى التعمق فى رسم الشخصيات إلا أن المهارة المسرحية تبدو فيه دقيقة مؤكدة .

وهذه المهارة المسرحية قد مكنت روبنصون من إنتاج (الولد ذو الشعر الأبيض) The White heade Boy سنة ١٩١٦ وهى ملهاة لطيفة تكاد تستحق أن تقارن بتحفة سنج المماثلة . والشخصية الرئيسية هنا شخصية دنيس جوجون وهو شاب خفيف الروح لا تبخل عليه أسرته بأية تضحية

ويعمد روبنصون وهو يضحك فى سخرية لطيفة ويتفكه بشكل متوقد إلى تتبع مغامراته حتى النهاية ، عندما يشارك أقاربه جميعاً فى المساهمة لجمع مبلغ من المال يعوضون به جون دفى عن تلاعب هذا الشاب بعواطف ابنته . ويتضح فى شىء من المرح أنها و دنيس متزوجان فى الحقيقة ويقدم إليهما نفس هذا المبلغ كهدية زواج وهكذا نرى كيف يكافأ بشكل عادل من لم يحمل فى قلبه للدنيا هماً . وهناك صورة مماثلة تظهر فى مسرحية (التلال البعيدة) The Far - off Hills سنة ١٩٢٨ وهى أيضاً دراسة أخرى للحلم والواقع .

وإلى جانب هؤلاء الكتاب يصح أن نخص بالذكر مؤلف مسرحية (موريس هارت) Maurice Harte سنة ١٩١٢ وهو ب . س . مرى T.C. Murray فعلى الرغم من أنه كما هو الشأن مع مؤلفى المسرح الإيرلنديين ، لا يستطيع أن يستغنى فى مسرحه تماماً عن التعبيرات الشعرية إلا أن قوة الحلم الذى يتمثل له تظهر فى تعرضه بشكل جرىء للمطامع المكبوتة والكفاح غير المثمر الذى يكتنف الحياة العادية بما فيها من كدح ونصب . ونفس هذه الروح نجدها سارية أيضاً فى مسرحية (حق المولد) Birtheight سنة ١٩١٠ وهى التى تعطى مسرحية أخرى أغنى وأنضج هى (حريق الخريف) Autumn Fire سنة ١٩٢٤ جوها الخاص الذى يتميز بالجدة .

إلا أن هناك مؤلفاً آخر ينتمى إلى هذه المدرسة نجح فى جمع كل هذه الصفات فى عمله ونعنى به بادرياك كولم Padraic Colum وهو رجل لا يمكن اعتباره مؤلفاً هاماً ولكنه نجح فى مسرحية (منزل عازف الكمان) The Fiddler's House سنة ١٩٠٧ ، وهى نسخة منقحة من مسرحية (الأرض المشقوقة) The Broken Soil سنة ١٩٠٣ فى خلع أهمية خاصة على

شخصية السكير الذى خلقه كون هوريكان . إننا نراه فى مسرحية (الأرض) The Land سنة ١٩٠٥ يقوم بدراسة أكبر واقعية حين يعالج وجوه التقابل بين نداء المدينة وبين السحر القديم الذى للتربة مؤكداً ناحية اجتماعية لم يسمع بها عند سنج وزملائه ، وفى مسرحية (توماس مسكرى) Thomas Muskrry سنة ١٩١٠ يوغل فى هذا الاتجاه حتى ليكاد يصل إلى التمسك بالمذهب الطبيعى فى التأليف المسرحى ، ولولا شخصية الزمار العجوز مايلز جوزمان لقلنا أن هذه المسرحية كتبت بقلم هوفمان فى ساعة من ساعات الافتقار إلى الوحى والإلهام . وكولم أقرب إلى أن يكون شاعراً ولكن الفرق بينه وبين زملائه الآخرين أنه يحتفظ بشطحاته الشعرية لكتب الأطفال ، ويبتعد بخياله الشاعرى عن دراسة الحياة ويتصنع الوقار الشديد فى احتراف الوطنية. ومن الأشياء التى تدل على أنه هجر مسرح (الأبى) بسبب مسرحية (فتى العالم الغربى المدلل) واستجاب لنداء مدينة أخرى فرحل إلى أمريكا فى سنة ١٩١٤ وفى عمله تبدو بالفعل علامات التحلل من تلك الحركة الخصبة التى كان من زعمائها ييتس وسنج .

بارى والنزعة العاطفية الأسكوتلندية :

يطالعنا من أسكوتلندة مؤلف كان لا يجرى الحديث عنه إلا بعبارات المديح والإطراء ولكن يكاد يكون الآن مختفياً تحت سحابة من النسيان . ومن أعسر الأمور التأكد من المكانة الصحيحة التى يشغلها سيرجمس م . بارى Sir James M. Barrie وإن كان من السهل أن ننهى أمره باعتباره مجرد رجل عاطفى لا قيمة له ؛ ومن السهل كذلك أن ننقاد لسحره فنوليه من التقدير فوق ما يستحق ؛ ولعل الخير فى أن نختط طريقاً وسطاً فنتعرف على صفات فى طبيعته ستمنعنا (مهما كانت محبوبة فيه كإنسان) من إحلاله

مكاناً ثابتاً فى تاريخ المسرح وفى الوقت نفسه ينبغى أن نعطى لقدرته المسرحية ولقدرته على توسيع نطاقه المسرحى الواقعى حقهما من التقدير .

وهناك الكثير الذى يمكن إهماله تماماً من بين إنتاجه المسرحى الغزير ولكن حتى حين يحدث هذا يتبقى لنا عدد كاف من المسرحيات التى لها قيمة حقيقية تدعو إلى الاهتمام . ويمكن القول بأن (بيترفان) Peter Fan سنة ١٩٠٤ قطعة مسرحية تناسب الأطفال ولكن (كريشون العجيب) The Admirable Crichton سنة ١٩٠٢ و (العزيز بروتس) Dear Brutus سنة ١٩١٧ و (ما تعرفه كل امرأة) What Every Woman Knows سنة ١٩٠٨ كل هذه المسرحيات لا يحل لمؤلف مسرحى أن يخجل منها . أما المسرحية الأولى فتعالج فى مهارة تقاليد المجتمع . ففى بيت اللورد لوم خادم نموذجى اسمه كريشون وهو وقور مؤدب شديد الاحترام للغير وهذا الخادم النموذجى نراه مع سيده وبعض أفراد العائلة وقد تكسرت سفينتهما واضطرا إلى الهبوط فى جزيرة مهجورة ، ويصبح هو بفضل مهارته وتكيفه مع الظروف الطارئة سيداً على هذه المجموعة بفعل الظروف الطبيعية القاهرة . وفى النهاية تصل سفينة إنقاذ وينتقل الفصل الأخير فى المسرحية مرة أخرى إلى بيت اللورد لوم حيث نجد كريشون مرة أخرى خادماً نموذجياً . وتبدو هذه المسرحية فى الظاهر من قبيل الشطحات اللطيفة ولكن تكمن فيها وراء المظاهر كل فلسفة بارى . لقد كان عقله أقرب إلى عقول الأطفال وهذه القصة من قبيل القصص التى يقدرها الأطفال ويغرمون بها . وله عين ثاقبة يستطيع بها أن ينفذ من وراء الحلة الداكنة التى يلبسها الخادم إلى حقيقة نفسه . على أنه فى نفس الوقت لا يسمح لنفسه قياساً على ما رآه أن يعتلى المنبر ويأخذ فى الهجوم على الطبقة الأرستقراطية فهو يدرك أن وضع اللورد لوم مرده إلى التقاليد الموجودة إلا أنه مستعد تماماً لتقبلها . وفى نظرة المؤلف

إلى العالم نوع من الفكاهة الراضية الحزينة ، ورغبة تكاد تكون مرضية فى أن يعيش راضياً مستوراً ، واحتمال للمظاهر البراقة فى ابتسام .

ومسرحية (ما تعرفه كل امرأة) تذكرنا بأن مزاج بارى كان أقرب إلى مزاج الأنثى منه إلى مزاج الذكر فهو يعطى كل اهتمامه وعنايته للبطلة ماجى شاند . إن جون شاند رجل قدير فى مسائل الحياة السياسية ولكنه فى علاقته المباشرة مع الغير يدل على العبط . وبفضل إرشاد ماجى وتوجيهها السليم لا يظهر للعالم هذا العبط . فبفضلها نراه يصعد فى سلم السياسة وبفضلها ينجح فى التخلص من فاتنة من نساء الطبقة الأرستقراطية كانت ستقضى عليه . إن بارى لم ير فى نسائه مخلوقات للعاطفة ولكن غريزة الأمومة هى الأهم فى نظره من الصفات المطلوبة فى الخليلة .

وفى (العزيز بروتس) نرى فلسفته بوضوح تام فقد استمد الخيط الأول فيها من بضعة سطور معروفة فى مسرحية يوليوس قيصر وجعل الحبكة المسرحية من النوع الشاعرى الواقعى فى نفس الوقت . والشخصية الرئيسية شخصية السيد لوب ، الذى تشبه شخصيته شخصية بك عند شكسبير وهو كل أنيق فى ملبسه نراه يستضيف أناساً فى عطلة نهاية الأسبوع تجمع بينهم رابطة مشتركة فهم جميعاً ناقمون على أحوالهم مؤمنون بأنه لو أتيحت لهم فرصة ثانية لبلغوا فى حياتهم أعلى المراتب . وقد أجيبوا جميعاً إلى رغبتهم . وفى إحدى أمسيات منتصف فصل الصيف يتوجهون إلى إحدى الغابات المسحورة ، فيكتشفون أنهم حين يتحللون من الواقع فإن نفوسهم تبقى كما هى . وهنا يعلن بارى أن الخطأ ليس فى الحظ المقدر علينا ولكن الخطأ يأتى منا نحن . فبيردى الذى ظن أنه زوج غير موفق فى زواجه والذى كانت له علاقة غير مشروعة مع ميبل ، قد استطاع أن يتزوج منها ولكنه انصرف

مكاناً ثابتاً فى تاريخ المسرح وفى الوقت نفسه ينبغى أن نعطى لقدرته المسرحية ولقدرته على توسيع نطاقه المسرحى الواقعى حقهما من التقدير .

وهناك الكثير الذى يمكن إهماله تماماً من بين إنتاجه المسرحى الغزير ولكن حتى حين يحدث هذا يتبقى لنا عدد كاف من المسرحيات التى لها قيمة حقيقية تدعو إلى الاهتمام . ويمكن القول بأن (بيترفان) Peter Fan سنة ١٩٠٤ قطعة مسرحية تناسب الأطفال ولكن (كريشون العجيب) The Admirable Crichton سنة ١٩٠٢ و (العزيز بروتس) Dear Brutus سنة ١٩١٧ و (ما تعرفه كل امرأة) What Every Woman Knows سنة ١٩٠٨ كل هذه المسرحيات لا يحل لمؤلف مسرحى أن يخجل منها . أما المسرحية الأولى فتعالج فى مهارة تقاليد المجتمع . ففى بيت اللورد لوم خادم نموذجى اسمه كريشون وهو وقور مؤدب شديد الاحترام للغير وهذا الخادم النموذجى نراه مع سيده وبعض أفراد العائلة وقد تكسرت سفينتهما واضطرا إلى الهبوط فى جزيرة مهجورة ، ويصبح هو بفضل مهارته وتكيفه مع الظروف الطارئة سيداً على هذه المجموعة بفعل الظروف الطبيعية القاهرة . وفى النهاية تصل سفينة إنقاذ وينتقل الفصل الأخير فى المسرحية مرة أخرى إلى بيت اللورد لوم حيث نجد كريشون مرة أخرى خادماً نموذجياً . وتبدو هذه المسرحية فى الظاهر من قبيل الشطحات اللطيفة ولكن تكمن فيها وراء المظاهر كل فلسفة بارى . لقد كان عقله أقرب إلى عقول الأطفال وهذه القصة من قبيل القصص التى يقدرها الأطفال ويغرمون بها . وله عين ثاقبة يستطيع بها أن ينفذ من وراء الحلة الداكنة التى يلبسها الخادم إلى حقيقة نفسه . على أنه فى نفس الوقت لا يسمح لنفسه قياساً على ما رآه أن يعتلى المنبر ويأخذ فى الهجوم على الطبقة الأرستقراطية فهو يدرك أن وضع اللورد لوم مرده إلى التقاليد الموجودة إلا أنه مستعد تماماً لتقبلها . وفى نظرة المؤلف

إلى العالم نوع من الفكاهة الراضية الحزينة ، ورغبة تكاد تكون مرضية فى أن يعيش راضياً مستوراً ، واحتمال للمظاهر البراقة فى ابتسام .

ومسرحية (ما تعرفه كل امرأة) تذكرنا بأن مزاج بارى كان أقرب إلى مزاج الأنثى منه إلى مزاج الذكر فهو يعطى كل اهتمامه وعنايته للبطلة ماجى شاند . إن جون شاند رجل قدير فى مسائل الحياة السياسية ولكنه فى علاقته المباشرة مع الغير يدل على العبط . وبفضل إرشاد ماجى وتوجيهها السليم لا يظهر للعالم هذا العبط . فبفضلها نراه يصعد فى سلم السياسة وبفضلها ينجح فى التخلص من فاتنة من نساء الطبقة الأرستقراطية كانت ستقضى عليه . إن بارى لم ير فى نسائه مخلوقات للعاطفة ولكن غريزة الأمومة هى الأهم فى نظره من الصفات المطلوبة فى الخليلة .

وفى (العزيز بروتس) نرى فلسفته بوضوح تام فقد استمد الخيط الأول فيها من بضعة سطور معروفة فى مسرحية يوليوس قيصر وجعل الحبكة المسرحية من النوع الشاعرى الواقعى فى نفس الوقت . والشخصية الرئيسية شخصية السيد لوب ، الذى تشبه شخصيته شخصية بك عند شكسبير وهو كل أنيق فى ملبسه نراه يستضيف أناساً فى عطلة نهاية الأسبوع تجمع بينهم رابطة مشتركة فهم جميعاً ناقمون على أحوالهم مؤمنون بأنه لو أتيحت لهم فرصة ثانية لبلغوا فى حياتهم أعلى المراتب . وقد أجيبوا جميعاً إلى رغبتهم . وفى إحدى أمسيات منتصف فصل الصيف يتوجهون إلى إحدى الغابات المسحورة ، فيكتشفون أنهم حين يتحللون من الواقع فإن نفوسهم تبقى كما هى . وهنا يعلن بارى أن الخطأ ليس فى الحظ المقدر علينا ولكن الخطأ يأتى منا نحن . فبيردى الذى ظن أنه زوج غير موفق فى زواجه والذى كانت له علاقة غير مشروعة مع ميبل ، قد استطاع أن يتزوج منها ولكنه انصرف

بعنايته واهتمامه لزوجته الحقيقية . والخادم ميتى الذى أعلن أن افتقاره إلى الأمانة هو نتيجة لفقره ما زال على حاله حتى بعد أن أصبح رأسمالياً غنياً وهكذا الشأن مع بقية المجموعة ، التى تعود عندما يتبدد مفعول السحر إلى دنيا الواقع وقد أخذت منها الدهشة وانزعجت قليلا .

إن المهارة التى أظهرها بارى فى تناوله لموضوعه فى هذه المسرحيات الثلاث تبين لنا مهارته الحرفية ونجاحه فى مواجهتنا بشخصيات تمت دراستها بدقة مما يدل على نظره الثاقب . وهذه الملاهى ليس فيها إشارة إلى شرور المجتمع ، فإنه لم يكن مهتما بها لأنه لم يكن مؤمناً بأن الإنسان تخلقه الظروف التى حوله . وهو بهذا الفهم يعتبر غريباً على عصر المدنية الواعية لأهمية الظروف الاقتصادية مؤمنة بالمذهب السلوكى فى علم النفس ، إلا أنه كان من أمهر مؤلفى المسرح فى عصره ولم يجاره أحد فى قدرته على رصد هفوات الطبيعة الإنسانية ، لا فى نوبات الانفعال العاصفة ، ولكن فى ضوء المعسكر المقام على جزيرة مهجورة ، أو فى ضوء النار الهادئة التى تتألق فى الموقد فى صالة البيت ، أو فى ضوء القمر الذى يكسو الغابة المسحورة .

ليس لبارى أتباع كثيرون وإن كان هناك مؤلف آخر اسمه ألان اسكندر ملن جرب السير فى طريق هذا النوع من الهوائية العاطفية . ومسرحيات (مرور السيد بم) Ms. Pim Passes By سنة ١٩١٩ و (الحقيقة فى موضوع بليدز) The Truth about Blayds سنة ١٩٢١ و (طريق دوفر) The Dover Road سنة ١٩٢٢ وكلها تبين لنا خصائصه المميزة وتعالج الأولى أسلوب الملهاة اللطيف ما حدث فى عائلة جورج مارن حين يعلن السيد بم عرضاً أن زوج السيدة ماردن السابق (الذى ظنوه مات من مدة طويلة) مازال حياً يرزق . وفى المسرحية الثانية نرى شيخاً فى التسعين من عمره اسمه

أولفر بليدز كانت تنظر إليه عائلته باعتباره أعظم شاعر بقى من العصر الفيكتورى نراه ينهض ويعلن أن شهرته كانت قائمة على أشعار سرقها من أحد أصدقائه الذين ماتوا ، أما فى المسرحية الثانية فيظهر لنا السيد لا تيمر ، الذى لا يختلف كثيراً عن شخصية السيد لوب عند بارى ، وهو يؤجر بيتاً فى طريق دوفر يستضيف فيه العشاق النازحين إلى فرنسا وكان يأمل أنه إذا تركهم مع بعضهم فترة من الوقت سيفكرون مرة أخرى فيما إذا كانوا على حق فى الهرب من زيجاتهم الشرعية . وفى هذه المسرحيات شىء من اللطافة لا من القوة .

مسرح المتناقضات : السابقون لبيرانديللو :

هناك موضوع مشترك بين كل هؤلاء المؤلفين من تشيكوف إلى بارى : ذلك أن كلا منهم بطريقته الخاصة مهتم بالصراع بين الواقع والأحلام . فالبنات الثلاث يعشن فى عالم تسوده أفكار الذهاب إلى موسكو ، إذ تعيش مدام رافنسكى فى عالم مثالى مقره بستان الكرز ، أما كريستى ماهون فقد أصبح بطلا موهوباً ، وأما السيد لوب فإنه يتسلى بتبديد أحلام ضيوفه . وفى كل هؤلاء نجد تأكيداً للفروق القائمة بين ما عليه الإنسان فى الواقع وما يظنه هو فى نفسه وما يظنه الآخرون بشأنه . وينشأ من هذا الأمر السؤال الجوهرى : ما هو الواقع ؟

إن الإجابة على هذا السؤال بصور مسرحية هى التى مكنت بيرانديللو من الحصول على شهرته الدولية ، وليس بمستغرب أن يكون المؤلف المسرحى الذى اكتشف جميع إمكانيات هذا الموضوع إيطالى الجنسية ، فكما سبق أن لاحظنا من قبل نرى المزاج الإيطالى مضاداً فى أساسه للواقعية الحرفية الجامدة . ومسارح روما وفلورنسا وميلانو تعمل على ازدهار النظرة المسرحية

بالذات ولا غرابة فى أن نرى الأوبرا ، بما فيها من افتعال صريح ، وقد وجدت مقرها الطبيعى فى شبه الجزيرة الإيطالية فروح الملهاة الفنية لم تبرح المسرح الإيطالى قط . وكان من نتيجة ذلك أن جميع المحاولات التى قام بها المؤلفون الإيطاليون ليحاكوا أسلوب إبسن أو هاوبتمان كانت غير جادة تماماً أو معبرة عن رغبة غريبة على مطالب الجماهير . لقد كانت المعارضة للإتجاه الواقعى واضحة دائماً واتخذت شكل إحياء الرومانتيكية الشاعرية أحيانا وأحياناً أخرى كانت تنحرف ناحية قوالب فنية مبتكرة . فما كادت سنة ١٩٠٩ تحل حتى ولد مذهب « المستقبلية » وفى سنة ١٩١٥ تمكن فيليبو توماسو مارينتى Filippo Tomaso Marinetti من إقامة المسرحية «التركيبية » ونشأت إلى جانب هذا حركة أخرى لم يسبقها بيان منمق ولكنها أثبتت أنها أكثر انسجاماً مع الروح الإيطالية .

ففى مختلف المدن الإيطالية وخاصة فى البندقية وميلانو وفلورنسا ونابولى وبولونيا وفى جزيرة صقلية بدأت تظهر المسارح ذات اللهجة المحلية . لقد كانت ملهاة البندقية الحية الرقيقة التى تنطق بروح التمدن موجودة ، غير أنها كانت نائمة من عهد جولدونى ثم استيقظت الآن وأظهرت قوة جديدة وأدت إلى ظهور جياشنتو جالينا Giacinto Gallina المؤلف المسرحى ذى الموهبة غير العادية . ففى مسرحياته (عائلة يتهددها الخراب) Una fame-gia in rovina سنة ١٨٧٢ و (نزاع عائلى) Barufe in famegia ١٨٧٢ و(قيثارة الأب) La Chitara del Papa ١٨٧٥ و (حال الدنيا يا عزيزى) Cosi va il mondo, bimba mia ١٨٨٠ و (الحب المستخفى) Amor in Paruca ١٨٨٠ و (أساس كل شيء) La base de tuto ١٨٩٤ نرى إحساساً قوياً باحتياجات المسرح وعمقاً فريداً فى الإدراك . وحبكة مسرحية (نزاع عائلى) مدينة لمسرحية أخرى لجولدونى هى مسرحية عائلة الأثرى فيها

روح ذلك الفنان الذى عاش فى القرن الثامن عشر . وما زال جالينا بذكائه وإدراكه لاحتياجات المسرح يتنقل بنا فى يسر من منظر إلى منظر يعرض لنا كيف تبين لنا الإشاعات وسوء الفهم وجهاً من الحقيقة مغايراً للوجه والمتخيل. فالنزاع بين فونى الشاب وأورسلينا يشتد بسبب مهاترات الخادمة بتينا وينتشر حتى يشمل مومولو الوالد وإيميليا الزوجة وروزا الوالدة ويختلط عليهم الأمر أشد الاختلاط . أما مسرحية (قيثارة الأب) فإنها تذكرنا بمسرحية مشابهة لجولدونى فالحيلة التى تمكن بها المؤلف من إحكام الحبكة ، وهى استخدامه لجماد غير ناطق ، واحدة فى الاثنتين تقريباً فالقيثارة هنا تقابل المروحة هناك . وكذلك مسرحية (الحب المستخفى) مستمدة من ملهاة لجلدونى وتبين لنا كيف تختبر جيوليا حبيبها أندريا لتعرف مدى حبه لها ولكن الأخير يضيق بهذه السلسلة من المغامرات ويأخذ فى تفهم المقصود فيعمد إلى تدبير حيلة مضادة ولكن يصله فى ذلك الوقت خطاب من جيوليا تخبره فيه أن شعرها قد سقط نظراً لمرضها . فيلبس هو قلنسوة تبين الصلع ويناديها هو وقبل أن تنظر إلى رأسه تتظاهر بالبكاء وتحله من وعده بالزواج ونراه يقبل عرضها هذا وعندما تستشيط غضباً لاكتشافها الخيانة فيه يعلن لها أنه إنما فعل ذلك لأنه أصبح أصلع . عندئذ تنبئه أن القصة المزعومة عن شعرها لم تكن إلا حيلة مرسومة وتؤكد له أنه على الرغم من صلعه فإنها تحبه بإخلاص . وعندما ينزع أندريا قلنسوته تكون فى ذلك نهاية الملهاة ونهاية تلك السلسلةمن المغامرات . ونرى نغمة أخرى فى مسرحية (حال الدنيا يا عزيزى) حيث نجد القصة تروى بنفحة فيها حنان وإن كان فيها نوع من المرارة وهى تتناولْ مشاعر طفلة صغيرة حيال أمها الأرملة التى توشك أن تقدم على الزواج . ولعل أساس مسرحية (أساس كل شىء) فيها مرارة أكثر وتنبيه إلى تغير الظروف الاجتماعية . وفيدال أب نبيل تتمشى أخلاقه مع

التقاليد القديمة ولكن ابنه الفيزو يتمسك بمعايير عصر جديد فهو يغرى فتاة اسمها سيسيليا ويخدعها عن نفسها ثم يزوجها لكارلو سكامو فيتولى ويعتبر المسألة منتهية حين يدفع مبلغاً معيناً من المال ويستشعر فيدال وحده هذا الأمر ويجد من الصعب عليه أن يصدق أن الذهب ، قد أصبح فى هذا العصر الحديث « أساس كل شىء » . إن موهبة جالينا ليست عديمة المثال ولكنه فى هذه المسرحيات وغيرها يكشف عن قدرة على إضفاء نوع من الحيوية على مسرح البندقية ، وهو ينبه على الأقل إلى الفرق بين المظهر والمخبر ، بين الحقيقة والظنون . وقد تم مثل هذا العمل فى المسرح الفلورنسى على يد أوجستو نوفللى Augusto Novelli الذى تعتبر مسرحية (المياه الهادئة) سنة ١٩٠٨ خير مسرحياته ونرى فيها صورة لعائلة فلورنسية إثنان من أفرادها يقعان فى غرام الشباب . وأحد العاشقين مخلص أمين ونظراً لمذهبه الاشتراكى فهو لا ينتظر شيئاً من والد الفتاة . أما الآخر فيبدو وكأنه يبشر بخير عظيم فى الزواج ولكن غرضه هو إيقاع الفتاة الثانية فى حبائله . ويثبت الشاب الاشتراكى بالطبع أنه هو البطل فى النهاية وينجح أخيراً فى نيل السعادة وفى إنقاذ أخت زوجته من براثن ذلك الذئب . ومثل هذا الكاتب المسرحى آنللو كوستاليولا Aniello Costagliola الذى بذل غاية جهده لإحياء لهجة المسرح النابوليتانى .

وأهم من هذا تطور المسرحية الصقلية نتيجة لتحمس نينو مارتوليوNino Martoglio الذى حقق فى سنة ١٩٠٣ حلمه فى تكوين فرقة محلية ونجد عنده بدلاً من المرح الذائع عن مسرح البندقية والجد المشهور عن فلورنسا ، فناً مسرحياً يطلق العنان للمسرحيات ولو أن هناك نوعاً مميزاً من الملهاة قد وجد أيضاً طريقه إلى ذلك المسرح . وخير مثال لذلك النوع مسرحية مارتوليو (هواء القارة) L'aria del continente سنة ١٩١٥ حيث نجد دون

كولادوسكيو الصقلى يعود إلى قريته بعد أن أرغم على قضاء أشهر معدودة فى روما وتشرب تماماً روح العاصمة وهو يأخذ فى إصلاح عادات جيرانه ويجر على نفسه الخزى بهذا العمل فإن المنظر الأخير يبينه لنا وهو غاضب وقد عقد العزم على الرجوع إلى أساليب الحياة التى كان ينظر إليها من قبل باحتقار .

كانت هذه النهضة فى المسرح الصقلى فى دور التكوين فى السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر . فقد ظهرت مسرحية جيوفانى فرجا Giovanni Verga (كافليريا استيكانا) فرسان الريف Cavalleria rusticana فى سنة ١٨٨٤ كما أن لويجى كابوانا Luigi Copuana عمد إلى القيام بحملة من أجل تشجيع المسرحية المكتوبة باللهجة المحلية وذلك إلى جانب قيامه بنصيب كبير فى تأليف قصة محلية ، معلناً أنه على الرغم مما يذهب إليه البعض من أن الحركات الاجتماعية الكبيرة هى من خصائص العصر الهامة إلا أن الأهم هو وجود هوة سيكولوجية وروحية كبيرة ليس فقط بين شعوب مختلف البلاد ولكن أيضاً بين سكان المناطق المختلفة فى داخل إيطاليا نفسها. وكان كابوانا فى معظم الظروف يقتصر على الجانب المسمى المثير فى حياة صقلية وذلك لما يحققه من إطلاق العنان للعواطف المتأججة . فهناك الزوجة التى يقتلها زوجها حين تخونه فى إحدى المسرحيات وهناك المسرحية التى تدور حول قتل امرأة تملكتها روح شريرة . وإذن فالذى يحفز هذا المؤلف هو تأجج المشاعر الغريبة لما تسوقه المقادير من أمور تدعو إلى السخرية .

وتأثير هؤلاء الكتاب المسرحيين الصقليين على بيرانديللو تأثير قوى مباشر وإن كان قد استهدف فى نفس الوقت للتأثر بغيرهم من الكتاب المسرحيين الذين لاصلة لهم بحركة المسرح المحلى . ومن هؤلاء سالفاتورى دى

جياكومو Savatore di Giacomo الذى يكشف عن شىء من الأصالة على الرغم من بعض الانحرافات المريبة كما يفعل فى مسرحية (إلى سان فرانسسكو) A San Francisco ١٨٩٦ بما فيها من انفعال وإزعاج . ومسرحية (أسونتا سبنيا) Assunta Spina سنة ١٩١٠ حيث نجد صورة قوية لامرأة مدفوعة بغرائزها إلى خيانة رجلين ففى هاتين المسرحيتين قوة خاصة وأسلوب خاص ، لعلنا نجد قريباً منه فى عمل المؤلف المسرحى سم بنللى Sem Benelli الذى يجب أن نذكره ونحن فى مجال التحدث عمن سبقوا بيرانديللو وذلك على الرغم من أنه يكشف لنا بوضوح عن ذلك التأثير الشعرى الرومانتيكى الذى تركه دانزيو . ولاشك أن مسرحية (عشاء الفكاهة النادرة) La cena delle beffe ١٩٠٩ ما كانت لتوجد لولا دانزيو D'Annuzio وإن كان هنا كما فى مسرحيات بنللى الأخرى شخصيات نجد فيها الطابع العام للشخصيات التى تتحرك على المسرح . ونجد فى مسرحية نثرية لبنللى من أوائل مسرحياته هى (دودة الكتب) La Iegnola سنة ١٩٠٨ تلك المفارقة الظاهرة بين الحقيقة والخيال حيث نرى أمين مكتبة شاب يحلم بهجر عالم الكتب والعيش عيشة المخاطر . وعندما يتحقق ذلك الحلم تدعوه وظيفته على المكتب حيث لا مخاطر إلى العودة إليها نادماً وذلك لأنها مأمونة على الأقل . وأن عنوان مسرحية (قناع بروتس) La maschera de Bruto سنة ١٩٠٨ ليدلنا على روح بيرانديللو فى المسرح كما أن هذه الروح تظهر أكثر فى مسرحية (حب ثلاثة ملوك) L'amore dei tre re التى طبعت سنة ١٩١٥ .

هذه المحاولات المسرحية وأمثالها مما ظهر فى إيطاليا فى تلك السنوات تعطينا لمحات عن الأسلوب الذى أطلق عليه فيما بعد (جروتسكو) -Grot tesco أى أسلوب المتناقضات ـ أسلوب لمحات خفيفة أحياناً وأحياناً كما فى

مسرحية نيكوديمى Niccodemi (أتشيداليا) Acidalia سنة ١٩١٩ نجد نقلة أكيدة من الواقعية العادية التى أذاع شهرتها إبسن إلى عالم جديد كل الجدة . إن مسرح الجروتسكو لم يؤسس بصفة رسمية بوضعه المستقل إلا عندما جاء (كيارللى) Chiarelli فى سنة ١٩١٦ بمسرحية (القناع والوجه) L maschera e il volto التى تصور بشكل ماهر نواحى الضعف فى الإنسان . والشخصية الرئيسية شخصية رجل يدعى أنه يعيش حسب مقتضيات الشرف بمعناه القديم والمؤلف يظهره لنا وهو يواجه الواقع (أو بما يظنه الواقع فلابد من تحرى الدقة ونحن ندخل فى مملكة بيرانديللو) أنه يعتقد أن امرأته تخونه ، ولكن المشكلة تتلخص فى أن باولو يحب فى الحقيقة سافينا أو على الأقل يعتمد عليها وكل صرامة فى وجهها ليست إلا مجرد ستار يستر خلفه ضعف الطبيعة الإنسانية ، فهو لا يريد أن يقتلها وهو مع ذلك لا يحب أن يكون موضع سخرية ، ولذلك يطردها موعزاً للجمهور أنه ألقى بجثتها فى إحدى البحيرات . وعندما يلقى القبض عليه ويقدم للمحاكمة ، تصبح قضيته من أشهر القضايا ، وهو يعرف بالطبع ، على الرغم من أنه لا يقدر ذلك بينه وبين نفسه ، أن سافينا على قيد الحياة وأن فى وسعها آخر الأمر أن تنقذه ولكنه يظهر شجاعة عظيمة بوصفه الزوج الذى تجاسر على حماية شرفه وهكذا تعلن براءته بهذه الصورة بين تصفيق الجمهور . ويحييه حشد من المدينة فى طريق عودته إلى المنزل كما أن عمدة البلدة أقام له احتفالا رسمياً وواحدا من أحد أصدقائه ، ممن كانوا يسخرون منه لخيانة زوجته ، عاد واتخذ موقفاً جاداً ، وهكذا انهالت على باولو من السيدات باقات الزهور وعروض الزواج . ولكن البطل تواجهه مشكلة جديدة فإن وشاح سافينا وجد فى البحيرة ويستقر الرأى أن تقام صلاة على روحها تليق بها ، وعلى الرغم من اعتراض باولو يصر المجتمع على اتخاذ هذا الإجراء . وعندما

يجتمع المعزون تأتى سافينا وهى متشحة بوشاح أسود وتصر على أن تمشى ف جنازتها ويحبسها باولو فى غرفته مثيراً بذلك سيلا من الإشاعات ، وعندما يتحقق فى النهاية أن وجود سافينا ضرورى لسعادة باولو يقرر متحدياً بذلك كل الأقاويل أن يعيدها إلى عصمته مرة أخرى .

وهكذا نرى فى هذا العمل المسرحى نوعاً من الفكاهة الساخرة التى نجدها فى (فتى العالم العربى المدلل) وقد أدرك مؤلفو المسرح الإيطالى قيمة تلك الأداة التى وضعت فى أيديهم كما أن كيارللى اتبع هو نفسه هذه الطريقة التى اتبعها فى مسرحية (السلم الحريرى) La scala di seta سنة ١٩١٧ مقدماً عنصراً جديداً فى شكل قصة رمزية وذلك بأن أوضح لنا الفرق بين الرجل الصريح المخلص وبين راقص تمنحه الدنيا ألواناً من التقدير والثروة ويقول لنا كيارللى أن راقصى الحياة هم وحدهم الذين ينجحون فيها ويظهر ذلك فى المسرحية حين يصبح الراقص وزير دولة ويأخذ فى إلقاء خطابه الإفتتاحى للجمهور فيردد أشياء معادة بينما تتحرك قدماه فى خطوات منتظمة ويدلنا تركيب هذه المسرحية وروحها على وجود طابع آخر مميز فى عمل كيارللى : وبدون حدوث أى تغيير فى الحوار وبالاقتصار فقط على تغيير أسماء الشخصية يمكن أن نرى فى مسرحية (السلم الحريرى) صورة طبق الأصل لمسرحية من مسرحيات جوزى . ولا شك أن مسرح الجروتسكو هو الوارث الشرعى لملهاة الفن والأقنعة التى يشار إليها دائماً فى مثل هذه المسرحيات هى أقنعة بلشنيلا وأرلكنيو وبانتالونى .

ويتغلب الطابع الأسود على مسرحية (الأوهام) La chimere سنة ١٩١٩ ولو أن الطريقة الفنية واحدة . فهنا يأخذ كيارللى شخصية كلاوديو الذى يعلن كما فعل باولو تمسكه الشديد بأهداب الشرف وشخصية مارينا

التى تؤكد أنها لم تخن زوجها قط ، ويضع الاثنين فى مأزق مالى ويبين بهذه الطريقة كيف يتحطم المثل الأعلى حين يواجه بالواقع . إذ يتراءى لهما طريق الخلاص فى شكل الموافقة على أن تستسلم مارينا لأحد أصحاب المصارف الأغنياء . وتوافق الزوجة ويرضى زوجها . وقراء المسرحية الأولى لكيارللى يجدون نفس الروح الهزلية الساخرة تعود مرة أخرى فى مسرحية (مصرع العشاق) La morte degli amanti ١٩٢١ حيث نجد امرأة ذات نزعة رومانتيكية هى ألينورا تتعاهد مع عشيقها الفريدو على الموت ولكن لسوء الحظ أو لحسنه يحرمها مجىء زوجها من ميتة البطولة هذه وذلك بطريقته العملية البورجوازية المجرية . أما مسرحية(الألعاب النارية) Fuochi d'artificio فتدور حول موضوع قريب الشبه جداً من موضوع مسرحية (دنيا المصالح) التى ألفها بنافنتى ، فجيراردو وسكارامنريا عادا إلى إيطاليا من أمريكا وهما مفلسان تماماً أما الأول فهو إنسان صريح مع نفسه ، لا يجد ما يفعله بمستقبله غير الإقدام على الانتحار وأما سكارامنريا فبوصفه سكرتيراً لجيراردو ، يلقى فى روع من يقابله أنه يخدم مليونيراً ، ويتولى الرأى العام تحويل هذه الكذبة إلى حقيقة .

وأبعد من كيارللى شأناً فى هذا المضمار لويجى أنتونللى Luigi Antonelli فى مسرحيته (الرجل الذى قابل نفسه) L'uomo che icontro se stesso ١٩١٨ ومسرحيته (خرافة العقلاء الثلاثة) La fiaba dei tre maghi ١٩١٩ ومسرحيته (جزيرة القرود) L'isola delle scimmie ١٩١٩ وتلقى المسرحية الأولى ضوءاً على كاتب مسرحى سبق الحديث عنه فقد . سبق أن ذكرنا فى معرض الحديث عن بارى أن هناك محاولة بذلت فى مسرحياته تجعلها على الرغم من هوان شأنها باعتبارها من النوع العاطفى السقيم إلا أنها تكشف لنا عن تلك الملامح التى تميز المسرحيات الإيطالية من نوع

الجروتسكو وتبدو وجاهة هذا الحكم بشكل عملى إذا نظرنا إلى الحبكة الفنية فى ملهاتين من ملاهيه ؛ فى ملهاة (الرجل الذى قابل نفسه) حيث نجد لوشيانو استبد به اليأس لأنه وجد أن زوجته تتخذ لها عشيقاً وهو ينحى على نفسه باللائمة لأنه أهمل تحذيرها من أحابيل ذلك المخادع ويتحسر لأنه لا يستطيع أن يجد فرصة أخرى . ويسوقه القدر إلى جزيرة نائية حيث تتحقق رغبته . وإذا به يحذرها وإذا بها تتصرف كما فعلت من قبل . وهكذا نرى أنفسنا هنا على مقربة من مسرحية (عزيزى بروتس) و (كريتون العجيب) . أما استعمال كلمة خرافة فى عنوان المسرحية الثانية فيدلنا على فضل جوتزى على كل أفراد هذه المدرسة ، وأما المسرحية الثالثة فهى تصور لنا زوال الوهم بشكل مرير ، وهو عنصر مجرد فى كل تلك الكتابات وذلك حين تتقبل القرود أن تتولى هداية البشر وتقيم ما نسميه بالحضارة فتفتح على نفسها طريق البؤس والشر الذى يحف بالإنسانية ـ وذلك هو موضوع مسرحيات أنتوننلى .

ونفس هذه الصفات المسرحية نجدها تقريبا فى عمل تسزارى فيكو لودوفتشى Cesare Vico Ludovici وهو مؤلف نال شيئا من الشهرة بمسرحيته (ليست زوجة لأحد) La donna di nessuno ۱۹۱۹ وفى عمل كارلو فنتزيانى Carlo Veneziani الذى نرى فى مسرحيته (النافذة التى تفتح على العالم) La finestra sul mondo ۱۹۱۸ ومسرحية (أنا قبلك) Io prima di te ۱۹۱۹ شعور بخيبة الأمل ، أعمق مما نجده عند أنتوننلى . وتتغلب الرمزية هنا كما تغلبت فى عمل أنريكو كافاكيولى Enrico Cavac-chioli فمسرحية (عصفور الجنة) L'uccello del paradiso ۱۹۱۹ التى ألفها الأخير تقدم لنا شخصية رجل اسمه (هو) وهو على معنى من المعانى

غير موجود إلا فى الخيال وعلى معنى آخر يعتبر نوعا من التجريد الرمزى لفكرة القدر .

ونجد أيضا فى مسرحية (رقصة البطن) La danza del ventre ١٩٢٠ خليط من المسرحية الأخلاقية ومسرحية الفن ، يؤدى بنا إلى عالم غريب يسكنه أرليكينو ، والراقص المخنث نادر ورمز الانفعال بويا . وهنا نجد أن مسرح الجروتسكو يصبح سخيفا بعض الشيء .

هناك مع ذلك كاتب يذكر بالإجلال إذا ذكر بيرانديللو ويظهر فى عمله شيء من العبقرية الحقة . ذلك هو بيرماريا روسو دى سان سكوندو Pier-maria Rosso di San Secondo، وهو ربيب المدرسة الصقلية ويضفى على المسرحية الجروتسكو صبغة فردية فيها كثير من الحيوية والغرابة ففى سنة ١٩١٨ طلع على الجمهور بمسرحية (أى انفعال هذا أيتها العرائس) Mari-onette che passione حيث نجد ثلاث شخصيات ليس هناك ما يربطها ببعض تحشر كلها فى مكتب تلغراف . وهى جميعاً تشعر بالوحشة والإجهاد ـ شخصية فتاة تهجر حبيباً قاسياً وشخصية زوج تخونه زوجته وشخصية رجل يتفتت قلبه أسى على سر دفين يقض مضجعه . ويتفق الثلاثة على الاجتماع معاً فى أحد المقاهى ، فيدخل عشيق الفتاة وهو يجرها جراً ويبتلع الرجل الثانى السم ويترك الزوج لحزنه . إن مجرد الإحاطة بموضوع القصة لا يكفى طبعاً فى تصوير تلك الروح الغريبة المعذبة التى تلازمه دائماً والتى يبعثها المؤلف دائماً فى شخصياته حين ينفخ فيها من روحه فتتحرك كالدمى بفعل قوى لا قبل لها بها . ويسرى فى جميع مسرحيات رسو دى سان سكوندو شيء من روح عدم التوافق وكأن هناك أصواتاً تمتاز بالنشاز أو خيوطاً لم تشد تماماً فى الآلات الموسيقية فى وسط الموسيقى الحلوة الموجودة .

وهناك قصص رمزية غامضة كجزء من الحبكة الفنية التى تقوم على الإثارة الحسية مختلطة بالمعانى الرمزية . وفى الموسم التالى لظهور أول مسرحية له نجد مسرحية (الفاتنة النائمة) La bella addormentata سنة ١٩١٩ التى تتحول فيها الأميرة الخرافية إلى عاهرة ولكنها عاهرة ترمز إلى الجمال الذى لوثته البشرية ويعمد المؤلف هنا بخليط ذى طعم غريب مسكر من شخصيات ملهاة الفن من جانب والخيال الشاعرى من جانب آخر . وبطريقة تختلط فيها الألوان الزرقاء والرمادية والصفراء بحيث تصبح حية ، إلى الوقوف بنا عند وحى معين يتردد فى جنبات النفس تماماً كمسرحيات الأحلام التى ألفها سترندبرج . وقد ظهرت له مسرحية (الصخرة والآثار) La roccia e maimmenti فى سنة ١٩٢٣ حيث يظهر فيها شىء من التغيير فى الأسلوب . أما الصخرة فهى من رخام كرارا Carrara وهناك فى منزل أحد أصحاب المحاجر تقع أحداث المسرحية ويبدو من ظاهر الحال أن الشخصيات هى شخصيات رجال ونساء عاديين ولكن عندما تتتابع المناظر نكتشف أن غرض المؤلف هو عرض ذلك السياق لبيان الفرق بين الإنسان البدائى الذى لا يدرك قيمة أى ارتباط لا يمت إلى طبيعته بسبب والرخام الذى تشكله الحضارة فى الشكل الذى يروق لها وكذلك يجتمع الواقع بالرمز والأشياء العضوية الحية بالأشياء غير العضوية أو الصماء فى مسرحية (الحمى) Febbie فى سنة ١٩٢٧ ومسرحية (عذراء بلفنتو الصغيرة) Ma-donnina di Belvento سنة ١٩٢٨ ومسرحية (المغامرة الأرضية) d'airventure terrestre سنة ١٩٢٥ التى يسيطر عليها جو غريب شاذ تختلط فيه الحكمة بالطيش والتفكير العميق بالبلاغة المتكلفة ، وسلامة القصد بالافتعال المسرحى الواضح الذى ينتمى إلى النوع الرخيص وكل هذه الأشياء تختلط بشكل غير منسق .

لويجى بيرانديللو :

فى هذا الجو ظهر لويجى بيرانديللو Luigi Pirandello الذى ذاع صيته بالفعل كروائى قبل أن ينصرف إلى المسرح ويؤلف له مسرحيته الطويلة (إذا لم يكن كذلك) Se non cosi فى سنة ١٩١٥ وحتى قبل أن يكتب مسرحيته ذات الفصل الواحد (أشجار الزيزفون الصقلية) Lumie di Sicilia سنة ١٩١٠ . منذ ذلك الوقت اتجه إلى المسرح وسرعان ما أصبح واحداً من أشهر كتاب المسرح الحديثين وعلى الرغم من أنه لابد من التسليم بأن بيرانديللو فى كل كتاباته المسرحية ينزع إلى الحديث عن نفس الموضوع ، فى عدة صور مختلفة من الحبكات الفنية فلابد من أن نتحقق فى الوقت ذاته من سلامة قصده (فإن تكرار الموضوع ليس مجرد تكرار لنفس النموذج الذى ثبت نجاحه وإيثار السلامة والكسل على المغامرة) وكذلك من المهارة التى يوفق فيها إلى جوانب جديدة متصلة بموضوعه ليبينها للعالم .

وبيرانديللو واقعى من الواقعيين الذين يناقشون حقيقة الواقعية نفسها . قد تكون الشخصية بالنسبة لإبسن معقدة ولكنها كانت على كل حال دائماً شخصية واحدة . أما بيرانديللو فهو يفتت الذرة التى هى الإنسان فى هذه الحالة وتكون النتيجة هى التدمير . إنه يقول : « كل منا يظن نفسه إنساناً واحداً ولكن هذا الفرض غير صحيح فكل منا عدة أناس ، بقدر الإمكانيات التى تتردد فى جوانبنا . . . . ولا يتسنى لنا نحن إلا معرفة جزء بسيط منها ، هو على الأرجح أقل هذه الأجزاء أهمية » . إن فكرة الوجه والقناع قد خطت بهذا خطوة إلى الأمام .

ولكن هذا القناع مظهراً آخر ؛ هناك ما هو أشبه بالقناع الداخلى الذى لا يراه إلا الشخص الذى يلبسه ، وهناك القناع الخارجى أو الأقنعة التى

يعرفه بها رفاقه . وهذا القناع الخارجى قد يكون شيئاً خلقه الشخص نفسه ، وقد يكون من ناحية أخرى شيئاً فرضه المجتمع عليه يود لو تخلص منه لولا إصرار الرأى العام على أن يلبسه . وهنا يتساءل بيرانديللو أين هى الحقيقة أو الواقع الموضوعى فى كل هذه الضجة ؟ وإذا صح أن كل شىء نسبى ـ ليس فقط فيما يختص بالنواحى المتعددة أو الظواهر المتعددة فى الفرد ـ فأنى لنا أن نتحقق من الصواب ؟

وينتقل بيرانديللو إلى العلاقة بين الفن والطبيعة . إننا نقول أن المؤلف «يخلق » الشخصية . فعلى أى وجه من وجوه المعنى نحمل كلمة الخلق هذه؟ وأى أمل فى أن يقوم الكاتب برسم الرمال المتنقلة التى تكتنف هذه الشخصية ؟ وأى صلة بين ثمرة الخيال التى تتمثل فى هؤلاء الأشخاص الذين يتحركون على المسرح ويتحدثون ، وبين الناس الحقيقيين الذين يمثلهم أولئك الأشخاص فيما نحسب ؟ إننا نتحدث عن الطبيعة على المسرح ولكن إذا كان المسرح لا يعكس الحقيقة كما هو ظاهر ، وإذا كنا لسنا فى موقف يسمح لنا بالوقوف على كنه هذه الطبيعة على أية حال ، فلا معنى إذن لأن نتجاسر ونتحدث عن الواقعية .

وإذا لم يكن بد من التسليم بأن بيرانديللو يردد هذه الأفكار المرة بعد المرة فى تلك السلسلة الطويلة من المسرحيات التى ألفها ، فلابد من أن ندرك فى نفس الوقت قدرته الإبداعية التى تتجلى فى العديد من الحبكات المسرحية التى عبر فيها بطريقة ملموسة عن أفكاره ولم نكن نتصور حدوث هذا التنوع فى عمله على غير هذا الوجه . وتشمل مسرحياته الأولى إلى جانب ما سبق ذكره منها مسرحية (الرذيلة) La morsa ١٩١٣ ومسرحية (واجب الطبيب) Il dovere de medico التى لانعرف متى تمت ومسرحية

تشيه Cece ومسرحية (السفينة) L'imbecile ويمكن إهمالها جميعاً لقلة شأنها . أما محاولته الأولى فى اصطناع الأسلوب الذى عرف به فتبدو فى مسرحية (فلنفكر ياجياكومينو) Pensaci Giacomino التى ظهرت فى سنة ١٩١٦ . وهنا لا نلمح إلا مجرد الهيكل العام لفلسفته التى ظهرت مؤخراً وإن كان الأساس الذى تستند إليه ظاهر فيها . إذ نرى معلماً مسناً اسمه توتى تتحكم فيه نزوة غريبة : وعندما يعلم أن هيئة إدارة المدرسة التى ينتمى إليها يتعين عليها أن تدفع معاشاً لأرملة أحد أعضاء هيئة التدريس يقدم عمداً على الزواج من فتاة اسمها ليللنيا على وشك أن تضع مولوداً حملته من جياكومينو . وليس من هم توتى أن يأخذ مكان جياكومينو كزوج ولكن همه كله أن يفعل كل ما فى وسعه لتوثيق العلاقات بين زوجته وحبيبها . ويشيع الهمس ولكنه لا يبالى بل يتساءل فى سكينة ورضى ألم يتصرف بطريقة منطقية وإنسانية أكثر من أدعياء الحكمة ؟ ألم ينجح فى الحصول على الراحة النفسية الناجمة عن فعل الخير بحمايته لفتاة كانت ستتحطم حين تدوسها عجلات الدنيا ؟

وفى نفس عام ١٩١٦ ظهرت له مسرحيتان أخريان ، مسرحية (عند الباب) All'uscita ومسرحية (أنت على حق إذا كنت تعتقد أن معك الحق فعلا) Cosi ese vi pare وهذه المسرحية الأخيرة تنقلنا إلى عالم الأوهام ولكنها الأوهام المعقولة جداً . وتتعقد الحبكة المسرحية إلى درجة أنه من الصعب تلخيصها ولكن هناك أفكاراً معينة تسود المسرحية بشكل واضح . فهناك زوج اسمه السنيور بونزا فقد زوجته الأولى ، فيما يروى فى زلزال من الزلازل وأقدم على الزواج مرة أخرى . وهو يحاول جاهداً أن يحول بين زوجته الثانية وبين لقاء حماته من زوجته الأولى واسمها السنيورة فرولا . مدعياً أن السنيورة تظن أن ابنتها ما زالت على قيد الحياة وأنها مازالت تظن أنها هى

الزوجة الشرعية ، وهذه السنيورة تروى قصة أخرى فهى تقول : إن السنيورة بونزا هى ابنتها فعلا وأنها مضطرة إلى التظاهر بأنها زوجته الثانية وذلك لإرضاء نزوة من نزوات زوجها . أما السنيورة بونزا فهى مستعدة تارة أن تقر أمام السنيورة فرولا بأنها ابنتها وتارة أخرى توافق زوجها على أنها زوجته الثانية . أين الحقيقة من كل هذا لا ندرى لأن الحجج التى يسوقها كل من الطرفين من الوجاهة بحيث أننا إذا أصغينا إليها وجدنا أنفسنا مضطرين لتصديقها وتفسير الحوادث التى تقع على أساسها ، ويمضى بيرانديللو فى الطرفين من الوجاهة بحيث أننا إذا أصغينا إليها وجدنا أنفسنا مضطرين توضيح قصده فيقدم لنا فى شخص لاوديزى رجلا كل وظيفته فى المسرحية أن يؤكد الغاية الرئيسية التى يقصد إليها المؤلف .

وعندما فرغ بيرانديللو من إعداد هذه المسرحية المحيرة أتبعها بمسرحيتيه التاليتين اللتين ألفهما سنة ١٩١٧ مسرحية (القبعة ذات الأجراس) Ii ber-retto a sonagli ومسرحية (لذة الأمانة) Ii piacere dell'onesta أما المسرحية الأولى فهى تقدم دافعاً جديداً من الدوافع النفسية وهى تبدو فى الظاهر إذا اعتبرنا ما يجرى فى داخلها مسرحية ذات طابع عقلى مميز مسلية من ناحية ومؤسفة من ناحية أخرى وتتقد فيها عواطف الغيرة . وأهم شخصية فيها هى بياتريس فيوريكا التى تتميز غيظاً لما تشيعه عجوز اسمها « لاساراسنا » عن علاقة زوجها بزوجة رجل مسن زرى الهيئة مشوه الخلقة يعمل كاتباً واسمه « شيامبا » وهى تعمل على تدبير نقل شيامبا إلى مدينة مجاورة ثم تحيط البوليس علماً كى يتمكن من ضبط زوجها فى منزله . ويضبط شيامبا فعلا ولكن الخطة تنقلب ضد بياتريس فلو أن زوجها ثبتت عليه التهمة إذن لتعين عليها أن تتركه وتسوء حالها تبعاً لذلك . وبالإضافة إلى ذلك هناك موقف شيامبا الذى لم يكن منتظراً ـ وفى هذه النقطة يتحول

من الاهتمام بحوادث المسرحية الخارجية إلى الحوادث التى تتم فى داخل النفس . فنحن نعلم أن شيامبا مشوه الخلقة وهو أيضاً يعلم ذلك : وكل ما يمكنه أن يفعله هو أن يبقى على احترامه لنفسه بالتغاضى عن آثام زوجته والظهور أمام العالم بمظهر لائق . وعلى الرغم من تشككه فى سلوك زوجته أو على الأحرى تحققه منه فقد كانت الأمور تسير سيرها الطبيعى طالما وقر فى أذهان الناس أنها مخلصة . وهو يعلن أن الحل الطبيعى بالنسبة لبياتريس أن توافق على أنها مجنونة . ومعنى ذلك أن ترحل إلى مصحة للأمراض العقلية وتمكث هناك بضعة شهور ، وبذلك لن يقدم زوجها للمحاكمة ولن يكون هناك جو بطولة مصطنعة ولن يزال القناع القائم أمام الناس . ويعمد بيرانديللو فى القسم الأخير إلى الحديث طويلا عن « الألعوبة » وإشاراته عن مثل هؤلاء الناس الذين هم كالألعوبة تبين لنا مدى تأثره العميق « بملهاة الفن » وخاصته بوريثتها التى ما زالت قائمة وهى الأراجوز ـ كما أنها مهدت السبيل لكثير من المسرحيات التى تتم فيها المقارنة بين ما يجرى على المسرح وما يجرى فى الحياة . وهكذا يعيش شيامبا الحقيقى حياته الخاصة من خلف تلك الشخصية ذات القناع الذى يراه جيرانه .

أما مسرحية « لذة الأمانة » فهى تقدم لنا فكرة مختلفة . إذ تحكى لنا قصة الحياة فى المجتمع الأرستقراطى . هناك فتاة اسمها أجاتارنى تقع فريسة لرجل متزوج من أهل الحضر اسمه الماركيز فابيوكوللى ويحاول هذا أن يتفادى الفضيحة فيلجأ لصديق أخنى عليه الدهر اسمه أنجيو بالدوفينو ويدعوه للزواج من أجاتا ـ على أمل أن يمضى فى علاقته معها تحت ستار ذلك الزواج ويقبل بالدوفينو العرض وعندما يتم الزواج يعلن أن زوجته لابد أن تلتزم الطريق السوى بوصفها زوجة مسئولة . وهناك يغتاظ فابيو فيدبر للزوج مكيدة تظهره أمام الناس لصاً ولكن أمرها ينكشف له وتنقلب الآية .

ويعمد بالدوفينو إلى التأكيد للعاشق بأنه طالما يضمن أنه لن تصاب سمعته بسوء فإنه مستعد لترك ذلك الموضوع وهنا تظهر نقطة جديدة . فحتى هذه اللحظة كان بالدوفينو مجرد زوج صورى ولكنه يستغرب حين يجد نفسه بوصفه رجلا قد وقع فعلا فى حب زوجته ثم ينقلب شعوره بنوع من السرور الذى يشوبه شىء من الندم حين يكتشف أن أجاتا هى الأخرى قد تأثرت تأثراً عميقاً بموقفه السليم وأصبحت تنظر إليه باعتباره زوجها بالفعل . وهكذا ينتقل بالدوفينو من عالم حاول أن يبتعد فيه عن العواطف إلى عالم من المشاعر الإنسانية المشبوبة ينساق إليه .

وفى مسرحية (التطعيم) L'innesto التى أخرجت أيضاً فى سنة ١٩١٧ لم ينجح بيرانديللو تماماً فى جعل تحليله النفسى المفتعل مقبولا أو معقولا أما المسرحية التالية(لعبة الأدوار) Li giuoco delle parti سنة ١٩١٨ فتقدم لنا موقفاً يستحوذ تماماً على الانتباه ؛ موقف زوج اسمه ليون جزلا يتقبل عن رضا صلة زوجته واسمها سليا برجل اسمه جويدو ويبلغ من غيظها أن تحاول الإجهاز على زوجها . فهى تدعى أنها تعرضت للإهانة على يد شاب من النبلاء مشهور بقدرته العظيمة على المبارزة ، وتعلن لليون أن لابد له من إرسال تحد لذلك الشاب الذى أهان شرفه ، ويقبل ليون أن يفعل ذلك كله ويعلن عن جويدو كشاهد للمبارزة ولكن عندما يحين موعد المبارزة يرفض الذهاب وهو يعلم أن العرف جرى فى مثل هذه الأحوال على أن الشاهد ملوم أن يتولى المبارزة فى حالة غيابه . وهكذا ينتهى جويدو وسليا إلى المصير الذى دبراه للزوج ويموت جويدو لا الزوج .

أما فى مسرحية (ولكن المسألة ليست خطيرة) Ma non é une cosa seria فقد ظهرت فى السنة التالية وتبعتها مسرحية (الإنسان والوحش

والفضيلة) Luomo, la bestia e la virtú سنة ١٩١٩ وهى مسرحية تبين لنا مدى الأثر العميق الذى تركته التقاليد الوطنية فى أسلوبه المسرحى وهى ترجع بنا إلى ذلك الأسلوب الذى كان سائداً فى عصر النهضة والذى يتمثل فى خيانة زوجية وكل ما هناك من فرق هو فى تحوير الحبكة الفنية فبدلا من سعى العاشق للحصول على معشوقته تنقلب الأية بشكل يدعو إلى السخرية المرة وبدلا من استخدام العاشق لمخدر لتحقيق أغراضه يكون همه استخدامه لدفع السيدة إلى أحضان زوجها مرة أخرى ، والزوج هنا هو ربان سفينة قلما يعود إلى زوجته ـ سنيورة بيريلا ، وإن فعل ذلك فهو يخاف من إنجاب طفل آخر ويسعى لخلق مناسبة يتشاجر فيها مع زوجته ويترك لها المنزل . وكانت السنيورة تجد العزاء عند مدرس صغير اسمه باولينو ولكنها لسوء الحظ تجد نفسها حاملا وهنا يجد باولينو نفسه مضطراً للإبقاء على المظاهر بأن يدبر حيلة (مستعيناً بمقويات للغريزة الجنسية) يجمع فيها بين زوجته وبين بيريلا فى سرير واحد . والموقف كله هزلى ولكن المهزلة من النوع الذى يتميز به بيرانديللو والضحك الذى تستثيره تتخلله السخرية الهستيرية تقريباً .

ويعود بيرانديللو فى مسرحية (كل شىء مصيره إلى الخير) Tutto per bene سنة ١٩٢٠ إلى المقارنة بين الصورة الوهمية والواقع وهو حين يتناول هذا الموضوع يكتب لنا مسرحية من أحسن مسرحياته من ناحية الإثارة والحسم . وفيها تواجهنا أربع مستويات من مستويات الاعتقاد . هناك أولا الاعتقاد بأن الفتاة المعروفة باسم بالمالورى هى فى الحقيقة ابنة عضو الشيوخ مانفرونى ، فمانفرونى هو الذى أنفق على تعليمها وهو أمر صحيح سليم فى عرف كل إنسان . وهناك ثانياً الاعتقاد بأن مارتينو لور أباها من الناحية النظرية ، على علم بهذه الفكرة الشائعة وأنه يتظاهر بحبه لبالما وذلك

ليتغاضى عما يشعر به فى الظاهر أمام الناس من تعلق بذكرى زوجته المتوفاة. ولهذا فإنه يعامل بغير احتفال من جانب الغير وكل ما يتشدق به من عبارات الحب لإبنته يقابل منها بتبرم ظاهر لأنها هى الأخرى تعلم أنه يعرف رأى الناس فيه . وهناك ثالثاً إعتقاد مارتينو وهو مخلص فيه ويستشعره فى أعماقه بأن زوجته كانت قديسة وأن حب بالما هو كل ما تبقى له من مصدر للبهجة فى حياته . وعندما يعرف حقيقة ما كان يحدث يخيل إليه فى أول الأمر أن دنياه كلها انقلبت رأساً على عقب فتمتلىء رأسه بفكرة الإنتقام ولكنه يعدل عنها ، ويعود إلى موقفه القديم ولكن يكون قد تغير تغيراً كبيراً فى داخل نفسه . وفيما يختص بالمجتمع الخارجى يمضى مارتينو فيما كان يتظاهر به ولكنه الآن يفعل ذلك عامداً متعمداً وذلك الذى فشل فى الحصول عليه فيما مضى ، نقصد حب ابنته ، نجده قد منح له عن طواعية وذلك لأن إدراكها أنه لم يكن فقط يقوم بدور تمثيلى فى الماضى قد جعلها تعجب به من كل قلبها وتحبه بوصفه رجلا أخطأ الغير فى حقه وتعذب دون وجه حق. وإذن فالمظهر قائم كما هو ولكن النفسية تغيرت تماماً .

يكاد يكون من المستحيل هنا أن نلم بمختلف الوجوه التى تناول بها بيرانديللو فكرة القناع والوجه الحقيقى وذلك لأن إنتاجه ضخم جداً وكل ما نستطيعه هو أن نأخذ عدداً من النماذج التى تمثل مسرحياته الأخيرة لنبين الوجوه المختلفة التى يكتشف بها إمكانيات موضوعه المحبب مرة بلهجة السخرية ومرة بشىء من التعمق الذى يفضى بنا إلى المآسى تقريباً . هناك مثلاً مسرحية (السيدة مورلى شخصان فى شخص) La Signora Morli una e due ١٩٢٠ وقد أعاد كتابتها فى سنة ١٩٢٦ وسماها (شخصان فى شخص) Due in Una وفيها يختبر المؤلف عدد الشخصيات التى تحتويها شخصية فرد واحد . فالشخصية الرئيسية فى هذه المسرحية لامرأة يتنازعها

من ناحية شعورها بأنها مخلوق مرح لطيف لا يحمل هما بوصفها زوجة لفرانتى مورلى ومن ناحية أخرى شعورها بأنها زوجة محترمة حريصة جادة وهى فى صحبة للوكاربانى . وبيرانديللو يعمد إلى السخرية فى تصويره لذلك الجانب من شخصيتها الذى تظهر فيه بالمظهر الأول وهى زوجة بينما تظهر بالمظهر الثانى مع عشيق لها وهو يحاول جاهداً أن يبين أن ذينك الجانبين من شخصيتها ليس مردهما فقط إلى اختلاف الظروف بحيث يسبق أحدهما الآخر ويحل محله ولكنهما قائمان فى نفس الوقت جنباً إلى جنب كجزء من طبيعتها .

بعد هذه الدراسة التى تعرض فيها لإزدواج الشخصية ظهرت له مسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » Sei personnaggi in cerca d'autore ١٩٢١ وحبكتها معروفة . فنحن على خشبة مسرح حيث نشهد تجربة لتمثيلية جديدة (هى فعلا مسرحية من مسرحيات بيرانديللو) وفجأة تقتحم المسرح بوحى من داخل نفسها ست شخصيات كانت فى ذهن فنان ، بعضها اكتمل نموها الفنى وبعضها نصف كاملة وتريد العثور على المؤلف حرصاً منها على الوصول إلى نهايتها المقررة لها . وزعيم المجموعة هو الأب الذى يحاول فى تعثر أن يشرح للمخرج الذى استبدت به الحيرة حقيقة الأمر : « أوه يا سيدى أنت تعلم جيداً كيف أن هذه الحياة مليئة بسخافات لا حد لها ولكن من حيث أن هذه السخافات موجودة بالفعل فلا لزوم لأن تبدو منطقية . . . أنا أقول لك أنه لكى تحاول عكس هذا الوضع وطبعها بطابع المنطق وإظهارها بمظهر الحقيقة ليس إلا من قبيل الحماقة ومع ذلك اسمح لى أن أبدى هذه الملاحظة وهى أنه إذا كانت تلك الحماقة فإنها الوحيدة التى تبرر المهنة التى امتهنتها » . وبهذه الكلمات ينقلنا بيرانديللو إلى عالم الظواهر والبواطن ولكن غرضه من هذه

النقلة يختلف هنا بعض الشيء فإن هذه الشخصيات أهمل شأنها .

بمعنى أن المؤلف الذى أخرجنا للوجود لم يعد راغباً فى الدخول بنا إلى عالم الفن أو لم يعد مستطيعاً لذلك . وهذه جريمة حقيقية يا سيدى لأن الشخص الذى شاء له الحظ السعيد أن يولد شخصية حية يستطيع أن يسخر من الموت نفسه إنه فوق الموت . فالرجل الذى ابتدع الشخصية ، أى الكاتب ، أو الأداة التى تم بها الخلق لا تموت ولكن الخليقة الفنية لا تموت . ومثل هذه الحياة الخالدة لا تحتاج إلى شيء خارق ولا إلى معجزات . من هو سلنشوبانزا ؟ ومن هو بون أبونديو ؟ إنهما يعيشان للأبد لأنهما ـ بوصفهما بذرتين حيتين ـ كان حظهما سعيداً لأنهما خلقا من خطرات نفس استطاعت أن تستنبتهما وتغذيهما وتمنحهما الحياة للأبد وهكذا بمقارنة الواقع بالأوهام، والشعور الحقيقى بالشعور الذى يموه به الفرد على الناس ينبهنا بيرانديللو إلى أن «الواقعية» المزعومة التى استحوذت طويلا على المسرح ليست كافية . ويكشف لنا عندما نستعرض أحداث المسرحية التى يظهر فيها الشخصيات الست أن من غير الممكن أن نعزو لها « دوافع » تصدر عنها أعمالها أو أن نأمل فى إمكان تصوير حياتها بصورة حقيقية على المسرح . إن المخرج يكاد أن يصور لنا ما نجده على المسرح وهو يدعو فى طلب أريكة :

صاحب الملك : نعم يا سيدى هناك الأريكة الخضراء .

ابنة الزوج : لا لا أقصد الخضراء . لقد كانت صفراء مزينة بالزهور وكانت كبيرة جداً وناعمة جداً .

صاحب الملك : ليس عندنا أريكة كهذه .

المدير : لا يهم هات ما عندك .

ابنة الزوج : ما الذى تعنى بقولك « لا يهم » .

ويتقدم المدير ليحاول تجديد الشخصيات .

ويلتفت إلى السيدة الأولى :

المدير : أنت طبعاً ابنة الزوج .

ابنة الزوج : (ضاحكة) : ماذا ؟ ماذا ؟ أأنا تلك المرأة ؟

تنفجر ضاحكة .

المدير : (فى غضب) ماذا يضحكك ؟

السيدة الأولى : (فى تعال) لم يجرؤ أحد من قبل على السخرية منى . وأنا أصر على أن أعامل باحترام وإلا فسوف أرحل .

ابنة الزوج : لا لا . سامحينى . لست أسخر منك على الإطلاق .

المدير لابنة الزوج : يجب أن تشعرى بالفخر لأن الذى يمثل دورك

السيدة الأولى : (بغضب) : تلك المرأة . . . . .

ابنة الزوج : ولكنى لم أكن أتكلم عنك . صدقينى كنت أتكلم عن نفسى . . . . فلست أظن أننى أرى نفسى فيك على الإطلاق .

الأب : هذا هو الموضوع يا سيدى . فالذى يجب علينا أن نعبر عنه . . . .

المدير : الذى يجب عليك أن تعبر عنه ، أيظن حقاً أنك تملك القدرة على التعبير عن نفسك ؟ لا شك من هذا أبداً .

الأب : ماذا ؟ أليس عندنا ما نريد التعبير عنه ؟

المدير : ولا جزء صغير منه ولن نجد التعبير إلا عندما يعطيه الممثلون شكلا وهيئة وصوتاً وحركات وهؤلاء الممثلون كل فى السطر الذى يقوله ، قد استطاعوا أن يعبروا عن أمور دقيقة أدق من أن تدركها ؛ فهذا الذى تدركه حتى ولو نجح تمثيله على المسرح إنما الفضل فيه إلى الممثلين .

(وهكذا تمتد المناقشة حتى يدوى فى النهاية صوت طلقة نارية ويخر الغلام صريعاً) .

الممثلة الأولى : (تدخل وهى تبكى) لقد مات يا له من غلام مسكين . مات يا للهول .

الممثل الأول : (يهرول وهو يضحك) : لم يمت بل هو يتظاهر ؟ يتظاهر؟ ألا تصدق ؟

ممثلون : يتظاهر ؟ إنها الحقيقة . لقد مات .

ممثلون آخرون : كلا . بل هو يتظاهر . يتظاهر .

الأب : (ينهض وهو يصرخ) : يتظاهر ؟ الحقيقة .

الحقيقة يا سيدى الحقيقة .

(يندفع فى جنون خلف الستارة) .

المدير : (لم يعد يحتمل) : يتظاهر ؟ الحقيقة ؟ دعونا من هذا كله . الأضواء . الأضواء . الأضواء (تنتشر الأضواء فى أرجاء المسرح كلها ويتنفس المدير الصعداء وينظر الممثلون كل منهم إلى الآخر فى حيرة واضطراب) آه لم أشهد لهذا مثيلا

من قبل . لقد تسببوا فى ضياع يوم كامل من أيام التدريب .

كان يمكن أن يكون هذا العمل خاتمة أعمال بيرانديللو ولكنه أنتج له عملا آخر فى السنة التالية تصدى فيه لدراسة وجه آخر من مشكلته ـ وذلك فى مسرحية (هنرى الرابع) Enrico Quarto ١٩٢٢ ففى أثناء حفلة تنكرية يسقط بطل هذه المسرحية من فوق جواده يعيش سنوات وهو يظن أنه الشخصية التى يمثلها ويحيط نفسه بجوقة من الخدم ، ويتخذ هيئة من الملوك باعتباره أحد الأباطرة الألمان فى القرن الحادى عشر . وبعد مضى عدد من السنين تذهب عنه الأوهام ويعرف من هو فى الحقيقة ، ولكنه يعرف أيضاً أنه يكره الحياة العادية ويفضل عليها أن يظل سائراً فى أوهامه السابقة . ففى ذلك البلاط الغريب الذى يتظاهر فيه هنرى الرابع بالملك ويظن به الخدم الجنون فإن الماركيزة ماتلدا سبينا التى كان يحبها هنرى الرابع فيما مضى وابنتها فرينا والبارون تيتو بلكريدى الذى تسبب فى الحادثة التى نجم عنها جنون البطل وهؤلاء الناس يتخفون بشكل ماهر بحيث يتناسبون مع جو القرن الحادى عشر ولكن ماتلدا تشك فى أنه فطن إلى براعتهم فى التخفى . وفى نهاية المسرحية يندد هنرى بهم جميعاً ويختطف سيفاً يجهز به على بلكريدى وتدل الكلمات الأخيرة أنه على الرغم من أنه فى كامل قواه العقلية إلا أنه يمضى فى تظاهره الكاذب حرصا على حياته . وعندما يترك وحيداً على المسرح مع ثلاثة من خدمه يحملق حوله فى يأس « تكاد عينه تخرج فى جحوظها وقد انتابه الهلع لمضيه فى ذلك التظاهر الذى جره إلى ارتكاب الجريمة » .

هنرى الرابع : آه الآن . . . نعم الآن . . . إلى غير رجعة (يجمع خدمه حوله كما لو كان لحمايته)معاً . . . هنا معاً . . . للأبد . . . للأبد . . .

ودراسة موضوع الجنون هنا صاحبتها فى السنة نفسها دراسة للشخصية التى ليس لها كيان فى مسرحية (العريان ، أو كساء العرايا) Vestire gli ignudi حيث نجد أرسيليادرى وهى مربية تبدد الملل الذى يسود حياتها بالغزل مع ضابط بحرى شاب وبموافقة سيدها تتناول السم وفيها هى مقبلة على المضى فى ظنها تحدث أحد الصحفيين عن مغامراتها بطريقة موغلة فى الخيال . ويتأثر قصاص مسن اسمه لود وفيكونوتا برواية الصحفى فينقلها من المستشفى إلى غرفته وهناك تحاول أن تخلق لنفسها شخصية معتمدة على تفسيرات القصاص لأعمالها ولكن الحياة لا تمكنها من ذلك . فنوتا يرى فيها شيئاً والضابط البحرى يرى شيئاً آخر وسيدها فيما سبق يرى شيئاً ثالثاً . وكل منهم يجد أمامه نفس المظاهر الخارجية ولكن كلا منهم يفسر هنا بطريقته الخاصة . فالضابط يقول لنوتا إنه يتجاهل الحقائق ويرد الأخير نيابة عن المؤلف .

« الحقائق ؟ والحقائق هى ما نفترضه كذلك يا سيدى ، ثم هى فى جوهرها ليست حقائق بل مظاهر من الحياة تأخذ شكلا أو آخر » .

وعندما تحرم المسكينة أرسيليا من محاولتها خلق شخصية لنفسها تتناول السم مرة أخرى وتموت وكلماتها الأخيرة توضح بجلاء ما كان يعتمل فى نفسها وهذا السبيل الخاطىء الذى اختطته لنفسها سببه إنها أحست بأنها عارية وأنها لم تضع ملابس جميلة على جسمها قط .

« ثم . . . ثم أحببت أن أرتدى ملبساً لائقاً عند دفنى على الأقل . أندرك لماذا كذبت ؟ أؤكد لك لهذا السبب . فلم أحصل فى حياتى كلها على ملبس لائق أخرج به إلى الناس » .

وهى تصرخ إذ ينتزع منها هذا الاعتراف « اذهب وأخبرهم أن هذه المرأة الميتة ـ هذه المرأة الميتة هنا ـ لم تكن تجد ملبساً لنفسها » .

وبعد هذه المسرحية كتب بيرانديللو مسرحية مؤثرة من فصل واحد هى (رجل فى فمه زهرة) L'uomo dal fiore in bocca سنة ١٩٢٣ ومحاولة أخرى عن طبيعة الحقيقة هى (كل بطريقته الخاصة) Ciascuno a suo modo ١٩٢٤ حيث نجد مرة أخرى ذلك التداخل بين عالم الواقع وعالم المسرح . والفصل الأول يطلعنا على تمثيلية تمثل على المسرح فما أن تنتهى حتى ننتقل إلى حيث النظارة يعلقون عليها موجهين الاهتمام بصفة خاصة إلى التشابه القوى بينها وبين قصة حقيقية لامرأة جالسة فى الصالة اسمها دليامورينو . ويقدم لنا بيرانديللو نفسه تفسيراً لما كان يحاول القيام به :

« عندما قدمت النظارة وهم يشاهدون الفصل الأول كان أول ما ظهر على المسرح هو فى المقام الأول تمثيل جزء من الحياة أصبح مادة فنية ، ولهذا ابتعد بعض الشىء وأخلى مكان الصدارة واحتل المرتبة الثانية . ثم إنه فى نهاية الاستراحة الأولى سيصير جلياً أن النظارة حيث هم سيتخلون عن مكانتهم إلى مرتبة أبعد فى المسافة مما سبق . ويتضح هذا عندما يتبين أن التمثيلية الموجودة على المسرح هى (ملهاة لها مفتاح) بمعنى أنها مسرحية أسسها المؤلف على حادثة مفروض أنها حدثت فى واقع الحياة ووردت فى الأخبار الجارية » . فالشىء الخيالى البحت ونقل الحوادث الفعلية على المسرح يختلطان أشدالاختلاط وعلى الرغم من أن بيرانديللو لا يشير إلى هذا إلا أن هناك مرتبة رابعة لأن المكان الذى يجلس فيه النظارة هو صورة للمكان الذى يجلس فيه بالفعل أولئك النظارة الذين يشاهدون مسرحية (كل بطريقته الخاصة) .

نجد فى المسرحيات التى كتبت بعد هذا التاريخ تكراراً للقوالب التى سبق استغلالها مما سلب الشخصيات ما كان يحيط بها من عطف ظاهر فى الأعمال الأدبية الأولى كما أن الاتجاه إلى استغلال العناصر الرمزية أسبغ على المناظر من البرود والتجريد . وتظهر الأفكار السابقة فى عدد من المسرحيات ولكن لا يستحق الذكر منها إلا مسرحيتان هما (فلنرتجل الليلة Queta sera si recita a soggetto ، وكما تحبنى أن أكون) Come tu mi vuoi سنة ١٩٣٠ أما الأولى فموضوعها قريب من موضوع الشخصيات الست فيه مقابلة بين تظاهر الممثل بالانفعال والانفعال نفسه ، والثانية تذكرنا بموضوع مسرحية (أنت على حق) ومنها امرأة يظنها برونو بييرى زوجته لوسيا التى يبحث عنها من مدة طويلة إذ تعود إليها ذاكرتها فيما يظهر بعد نوبة من مرض فقدان الذاكرة وفى نفس الوقت تظهر امرأة أخرى تجمع الأسرة على أنها لوسيا الحقيقية . وتنتهى المسرحية بعلامة استفهام ونخرج منها وعندنا إحساس كبير بما تتركه فينا مسرحيات بيرانديللو بأن الشخصية إما أن تكون شيئاً نقوم نحن ببنائه أو شيئاً يفرضه الغير علينا .

ويتمثل الأسلوب الرمزى فى أعمال مسرحيات أخرى مثل (سيدنا الذى فى السفينة) La sagra del Signore dell Nave ١٩٢٥ و (عمالقة الجبل) I giganti della montagna ١٩٣٧ والمسرحية الأولى تطالعنا بمنظر واحد لخلق كثير من الوثنيين محتشدين فى احتفال يقام فى ذكرى أحد الأولياء ونجد فيه مقابلة ظاهرة بين الحربة التى يتمتع بها الوثنيون والوقار اللازم للإحتفالات الدينية . وقد كتبت المسرحية خصيصاً لمسرح أودسكاليشى الذى كان يديره بيرانديللو فى سنة ١٩٢٥ وأسلوبها يتميز تماماً عن الأسلوب المتبع فى المسرحيات السابقة . أما المسرحية الثانية فنجد فيها ما يبعد بها أكثر من المسرحية الأولى عن الأسلوب القديم . وهى آخر مسرحياته

وتقدم لنا مجموعة من المخلوقات الآدمية البائسة تعيش فى حظائر نزولا على حكم ساحر يلحق بها عدد من الشخصيات بعضها حقيقى وبعضها موهوم ـ شخصية كونتيسة تحمل معها مسرحية كتبها شاعر قبل موته ، ومجموعة من الممثلين ، وعدد من الشخصيات لا قيمة لها إلا من الناحية الرمزية إذ هى أرواح الجيل التى تمثل بشكل ظاهر قوى الشر . وتبين لنا المسرحية ، فيما عدا القليل من المناظر ذات الجمال الأخاذ الذى قد يكون محيراً ما اعتور الكاتب من الضعف وذهاب القوة ، فبيرانديللو هنا يسمح لشطحاته الفكرية أن تنتقل به إلى عالم لا قبل له بمبدأ التناسق الفنى دون أن يتمكن من إحراز الصبغة الخيالية التى لا تتأتى إلا من معالجة موضوعه بطريقة شاعرية .

من العسير أن نتنبأ بحكم الأجيال المقبلة على أعمال بيرانديللو ككل ولكن هناك شيئاً واحداً مؤكداً وهو أنه ليس هناك مؤلف استطاع بهذا الوضوح وهذه المهارة أن يعبر مثله عن التعارض القائم بين الظواهر وبين الحقيقة . وهذا هو محور المسرحيات الجادة كلها تقريباً التى كتبت فى الفترة ما بين الحربين . وهكذا يحتل بيرانديللو مكانة رئيسية فى تاريخ المسرح الحديث . وحتى بصرف النظر عن هذا فلاشك فى أن تحليله للشخصية الإنسانية تحليل قوى وأنه يتميز بسيطرته البديعة على فنه وأنه يملك القدرة على إحاطة الأفكار التى تبدو عقلية صرفة لأول وهلة بجو من الإيحاءات العاطفية والأرجح أنه فنان مسرحى سيبقى طويلا فى ذاكرة أهل المسرح .



الفصل الثالث

المسرح بين مطالب التمثيل المسرحى ومطالب الرمزية

تدلنا مسرحيات بيرانديللو على أن الرموز قد تعبر عن الحقيقة المسرحية أكثر من الشخصيات الحية وأن المسرح قد يتخلى عن دعواه فى أنه يمثل (الواقع) ويكتفى بالتمثيل المسرحى ، على أن بيرانديللو نفسه لم يبرهن بعمله هو على نجاح هذين الزعمين تماماً ، لأن اهتمامه كان منصرفاً إلى إثبات أن بعض القوالب المسرحية المعهودة لم تعد صالحة إلا إلى البحث عن قوالب أخرى قد تؤدى إلى تحقيق شيء إيجابى ملموس . وهو ما حاوله فى خلال هذه السنين كاتبان مسرحيان روسيان هما : ليونيد نيكولا أندرييف ونيكولاى نيكولايفتش إفرينوف .

Leonid Nikolaevich Andreev & Nikolaii Nikolaevich Ev-reinov.

وقد لا يعتبر أى منهما كاتباً كبيراً ولكنهما من الناحية التاريخية لهما أهمية كبيرة إذ لا يزال تأثيرهما واضحاً فى عدة جهات ، وليس فى ربط اسميهما ما يوحى بأن أسلوبهما فى الكتابة واحد . فالحقيقة أن أهدافهما مختلفة تماماً وكان يصح أن نعالجهما على انفراد فى فصلين مستقلين بعضهما عن بعض ولكن التبرير الوحيد للتحدث عنهما معاً تحت عنوان واحد ينحصر فى أمر

واحد بسيط ـ وهوأن كلا منهما كان يحاول بطريقته الخاصة أن يحرر المسرح من كابوس الواقعية .

وخير طريقة لفهم العمل الذى قام به أندرييف هو اعتباره فى مكان متوسط بين جوركى وماترلنك . فهو مرتبط بالأول من حيث تجاربه فى المسرحية الواقعية ومرتبط بالثانى بسبب كثرة مسرحياته الرمزية . وهو باعتباره ممن يحبون الاستيطان والتخاذل والتشاؤم فى واقع الأمر يمثل أصدق تمثيل تلك الفترة التى كان فيها المفكرون الروس بدون أمل فى المستقبل بعد فشل ثورة سنة ١٩٠٥ التى انطووا بعدها على أنفسهم . وقد كتب المؤلف (خطاباً بشأن المسرح) فى سنة ١٩١٣ أعلن فيه عن رغبته فى قيام مسرح يعتمد على الحركة النفسية وظن ، كما فعل ماترلنك ، أن الحركة المسرحية «بمعناها المعروف الذى يتضمن حركات وأعمالا تظهر على المسرح » يمكن الاستغناء عنها وأن من الواجب على المؤلفين المسرحيين فى المستقبل أن يركزوا على خلجات النفس .

وأول أربع مسرحيات كتبها هى (إلى النجوم) K zvezddasm ١٩٠٥ و(سافا) Savva ١٩٠٦ و (حياة الإنسان) Zhizn cheloveka ١٩٠٦ و (الجوع سلطان) Tsar - Golod ١٩٠٧ وهى تمثل رغبته فى العثور على مادة فنية وقالب مسرحى . أما مسرحيته (إلى النجوم) فهى مسرحية مؤثرة تمتزج فيها الواقعية بالرمزية وتجرى الحوادث فى مرصد يقع خارج الحدود الروسية حيث تعيش أنا الكساندوفنا وزوجها الفلكى سرجى ترنفسكى . وتسمع طلقات عبر الحدود وترنفسكى إذ ذاك غارق فى دراسته التى يرى فيها أحوال الناس وكأنها متشعبة لاحصر لها وهناك بالمقارنة ذلك الشاب نيكولاى ذو العواطف المشبوبة والثورى النشيط ومعه خطيبته ماروسيا .

وهذه المسرحية على ما فيها من ضعف كبير تمتاز بقوة حقيقية نظراً لموضوعها ولشخوصها المرسومة رسماً جيداً . أما مسرحية (سافا) فإن الطريقة المستخدمة فيها أقرب ما تكون إلى الواقعية كما أن صبغتها العامة أقرب إلى التفكير المتعمد . وهى فى الحقيقة مسرحية للدعاية كان يقصد بها الهجوم على الأوهام والخزعبلات التى كانت تبثها الكنيسة الأرثوذكسية . على أن الواقعية لم تمنح أندرييف ما كان يصبوا إليه . ففى مسرحية (حياة الإنسان) عثر على أسلوب يتفق أكثر من سابقه مع أغراضه . ولابد أن نسدى لأندرييف ما يستحقه من مدح . ولو كان محدوداً ـ على الرغم من تجاوزه للمجال الروحى الذى نبعت منه هذه المسرحية الرمزية وعلى الرغم من أن بعض التصريحات الفلسفية لا معنى لها . . فالإنسان ولد فى ظلام وفيما هو ماض فى طريقه إلى الأرض يجد الكائن الأشهب ، وهذا رمز لقوة القدر القاهرة ، واقفاً بجواره ثم إن الإنسان يموت آخر الأمر فى الظلام أيضاً وجو المسرحية كله ينم عن اليأس والمرارة ، والمنظر الأخير يعتبر خاتمة موفقة للحركة المسرحية :

الكائن الأشهب : سكوت . لقد مات الإنسان

(سكوت . وهدوء تام نفس الصوت البارد الخالى من العاطفة يردد كلمات تأتى من بعيد كأنها الصدى) .

سكوت . لقد مات الإنسان .

(سكوت . هدوء تام . ثم تتكاثف الظلمات شيئاً فشيئاً ، ولكن أجساد النسوة العجائز حول الميت تبدو وكأنها أجساد فئران . وفى هدوء وسكون يأخذن فى التجمع حول الجثمان ويشرعن فى الغناء هادئات وتأخذ الموسيقى فى العزف . تتكاثف الظلمة ويرتفع صوت الموسيقى والغناء وتشتد حمية

الرقص . إنه رقص من باب التجاوز فقط فإنهم يندفعون فى جنون حول الجثمان يدبون بأرجلهم ويتصايحون فى صورة وحشية وبشكل متواصل . ظلمة كاملة إلا من وجه الميت الذى يلمع ثم يخبو هو الآخر . ظلمة دامسة مطبقة .

وفى الظلام تسمع حركات الراقصين فى نشوتهم المجنونة وصراخهم وضحكهم كما تسمع موسيقى الأوركسترا صاخبة متنافرة بصورة لا تطاق . وعندما تبلغ هذه الأصوات كلها أقصاها ويبلغ هذا الضجيج كله ذروته يتسلل سريعاً إلى مكان بعيد حيث يختفى تماماً ثم يسيطر السكون) .

هذا الأسلوب الرمزى نفسه هو الذى يسيطر على مسرحية (الجوع سلطان) حيث يبدو شبح الجوع أمام الفقراء الذين يعملون بينما يطل عليهم من فوق رءوسهم الأغنياء وهم يرقصون فى مرح دائم . ومسرحية (حياة الإنسان) هى أضعف هذه المسرحيات ولكن المسرحية التى تلتها عجيبة جداً واسمها (السود المقنعون) ١٩٠٨ وجمالها أخاذ محير وفيها شىء من آراء بيرانديللو مضافاً إليها ذلك الجو الأخلاقى الذى أتقنه آندرييف فى أثناء كتابته لمسرحيتيه السابقتين . و (السود المقنعون) يمثلون القوى التى تتخذ من روح الإنسان مجالا لها والتى لا يعرف كنهها أحد . وعندما يتسللون إلى داخل القصر يصبح المسرح صورة ملموسة للكائن البشرى ، وعلى الرغم من أن الرمزية هنا مزدوجة لأن الحبكة المسرحية تدور حول مصير دوق لورنزو الذى تعذبه الأفكار السوداء فتجعله يخلق من نفسه مخلوقاً آخر شريراً . ولا ينجح فى القضاء على هذا المخلوق الأخير إلا فى النهاية إذ يهب لمقاومة تلك القوى التى تحاصره ، قوى اليأس والكمد وعندئذ تتراءى له الحياة فى صورة أخرى ويموت لورنزو نفسه فى نهاية المسرحية ولكن عندما يموت يكون إنساناً قد استطاع بعد صراع جنونى محموم مع نفسه أن يسيطر على مصيره .

وفى مسرحيته (أيام العمر) Dni Nashei zhizni ١٩٠٨ و (آنفيسا) Anfisa ١٩٠٩ و (جوديموس) Gaudeamus ١٩١٠ يعود آندرييف إلى جو أكثر واقعية ولكنه فى الوقت نفسه يجدّ فى تقصيه لمجاهل النفس الإنسانية والمسرحية الثانية هى أحسنها دون نزاع . موضوعها قاتم ، وهو عبارة عن زنا المحارم ولكنه يتناوله فى حيوية وعمق بالغ . والشخصية الرئيسية ، شخصية آنفيسا ، الأرملة وهى أخت ألكساندرا زوجة فيودور كوستوماروف الداهية فى ذكائه الضعيف الشخصية فى الواقع وهو يسرف على نفسه فتنزعج ألكساندرا وتدعو آنفيسا إلى بيتها على أمل أن يكون لتأثيرها عليه ما يجعله يكف عما هو سائر فيه ، والجزء الأكبر من المسرحية يتعلق بتحليل تلك المشاعر المعذبة التى يشعر بها الثلاثة ، آنفيسا الغارقة فى نشوة العاطفة والتى تتعذب من قسوة كوستوماروف ، وألكساندرا التى ليست متأكدة من الحقيقة ولكنها تعلم أن فى الموضوع ما يدعو للريبة ، وكوستوماروف ذلك المخلوق الذى يتأرجح فى عواطفه كريشة فى مهب الريح .

والعنصر الرمزى الوحيد فى هذه المسرحية يتمثل فى شخص المربية العجوز الذى يوحى منظرها بعالم ما بعد الطبيعة مما يسبغ على القصة طابعا عاماً تتميز به . وعالم ما بعد الطبيعة هو الذى يزحف إلى المسرح ويطغى عليه فى مسرحيته (اللعنة) Anathema ١٩٠٩ حيث نجد محاولة غير موفقة لمعالجة موضوع قديم هو موضوع نزول الشيطان إلى الأرض لتعقب إنسان معين . ولم يكن المؤلف موفقاً كذلك فى مسرحيته الكوميدية الساخرة (نساء السابينا) Prekrasnie Sabiniaki ١٩١٢ حيث تبدو المسائل السياسية المعاصرة فى ثياب رومانية . ولعل آندرييف شعر بشىء من عدم الرضا نحو هذه المحاولات المسرحية فجنح فى معظم أعماله المتأخرة إلى أن يكتفى

بإدخال عنصر خفيف من الرمزية فى مناظر تبدو ولو فى الظاهر واقعية . وذلك كما فعل مثلا فى مسرحية (رقصة الكلاب) Sobachü Vals التى كتبها سنة ١٩١٤ وطبعها فى سنة ١٩٢٢ وهى تحتذى طريقة جوركى ، بينما نجد مسرحية (الشخص الذى يتعرض للطم) To, Kto poluchaet po-shchetschini ١٩١٥ لا تقدم لنا الإيحاءات الرمزية إلا فى صورة غير مباشرة . فإذا كانت مسرحية (رقصة الكلاب) تذكره بالمحاولات الروسية الأولى فى إلتزام الواقعية فإن هذه المسرحية الأخيرة فيها مشابه من المسرحية الإيطالية المعروفة (بتياترودل جروتسكو) ففكرة القناع والوجه جزء لا يتجزأ من موضوعها الذى يدور حول مفكر يشعر بالوحدة ويعمد إلى إخفاء شخصيته والظهور بمظهر المهرج وإذا به أمام الجمهور مهرج مسكين يثير الضحك باعتباره ساذجا غبياً يتندر عليه زملاؤه ويضربونه . ويستيقظ الحب فى قلب المهرج حين يتعلق بكونسويلو الجميلة ، فحين يراها تتعرض لما يعتبره أقرب للموت من الحياة يناولها السم ويتعزى بأنه إنما فعل ذلك لكى ينقذ روحها .

ونجد كثيراً من العاطفية فى هذه المسرحية التى كان يجب أن تكون مأساة ولعل هذه القدرة الخاصة عند آندرييف هى التى ستحول دون خلوده فى الأغلب . لقد كان يجب أن يكتب مسرحيات فى قوة (أوديب) وطغيان (الملك لير) ولكنه لم ينجح إلا فى كتابة مناظر من النوع المحير أو النوع السطحى إلا أن من الغبن أن نهمله ، وإذا كان قد فشل فإن ذلك كان نتيجة لطموحه وتطلعه إلى مالا يمكنه الوصول إليه .

بينما كان آندرييف يجاهد لجعل المسرحية الواقعية أعمق وأكثر نفاذاً ، إذا بإفرينوف يبذل جهده ليستغل الناحية المسرحية . كان عقل آندرييف

موجها ناحية المأساة أما إفرينوف فكان ميالا للملهاة . كان الأول يبحث عن الحقيقة فى المسرح أما الأخير فكان يعتقد فى ضرورة إسباغ الصفة المسرحية على المسرح وليس ذلك فقط بل إنه حاول استغلال الصفات المسرحية التى تحفل بها الحياة فى الطبيعة إلى أقصى حد . وكان يشارك آندرييف فى نفس الوقت فى اهتمامه بتعقيدات الحياة الذهنية ونجح فى أن يجمع بين الناحية المسرحية وبين الكثير من الصفات التى نجدها فى (السود المقنعون) .

كان إفرينوف ينظر إلى الواقعية باحتقار تام . ففى كتابه (المسرح فى الحياة) نراه يسخر من إخراج مسرحية (الشقيقات الثلاث) على مسرح الفن بموسكو . وعندما رآها . فيما يقول ، ضحك لأنه أدرك أن اللون «الطبيعى » الوقور لم يخرج بها عن صفتها المسرحية التقليدية . وكان يجب على ستانسلافسكى ، إذا كان يريد الإلتزام بالمذهب الطبيعى أن يؤجر بيتاً صغيراً فى ضواحى موسكو :

« عندئذ ستحضر أنت كمتفرج مع بقية المتفرجين الذين يبحثون عن شقق خالية للإيجار وعند الباب المؤدى إلى فناء المنزل ستشترى تذكرة دخول وسيصحبك خبير يهمس فى أذنك بما تريد الوقوف عليه (وهذا يقابل فى المسرح كل الملاحظات التى ذكرها المؤلف بنصها مؤداه إن أمكن على طريقة تشيكوف » . ولكى تتفرج من خلال ثقب الباب أو من خلال الباب المفتوح نصف فتحة على جميع المناظر المسرحية (ولابد حتى فى مثل هذه الأحوال المسرحية من وجود شىء من الاعتبار للتقاليد المعمول بها) ، يتعين عليك أن تزور البيت عدة مرات فى الصباح وبعد الظهر بل وليلا أيضاً . وستراه قد اشتعلت فيه النيران (ذلك أن النار التى ستشتعل فى مسكن الأخوات الثلاث ستكون بالطبع « حقيقية » مائة فى المائة) .

ويتناول المؤلف هذه العقيدة ويضعها فى قالب مسرحى فى ملهاة مسلية من فصلين اسمها (الجدار الرابع) Chetvertaia Stena سنة ١٩١٥ وفيها نجد مساعد مخرج من أشد أنصار المذهب الطبيعى يثير الشك فى نفس المخرج وهو يعمل فى مسرحيته فاوست . ويتبين له أن لابد من نبذ فكرة وضعها فى صورة أوبرا . ثم لابد من الاستعاضة واقعياً والزجاجات التى فى بيت فاوست لابد أن تملأ بسوائل « حقيقية » بما فيها السموم ، ولابد فى نهاية الأمر من بناء جدار رابع بحيث لا يظهر فاوست إلا خطفاً من خلال غرفة المكتب وتختتم المسرحية والممثل المسكين لدور فاوست قد ضاقت فى وجهه السبل فلا يجد أمامه إلا أن يتقدم إلى الجمهور ويصيح « لم أعد أتحمل لم أعد أتحمل » ثم يتناول جرعة قاتلة ويموت على المسرح .

وهذه المسرحية ، إلى جانب تمثيلها لنزعة إفرينوف الخاصة فى احتقار الواقعية تبين لنا خصائص أسلوبه . كما أن فيها أثراً من بيرانديللو وقدراً من الرمزية المعروفة فى أعمال آندرييف ، شيئاً من النكهة الخاصة بتشيكوف ، وهذا أمر عجيب . فلو أن تشيكوف تصدى لمعارضة الواقعية كما يفعل إفرينوف لكان عمله كهذا النوع من المسرحيات بأسلوبه الفنى وجوه الخاص الذى يعيد إلى الأذهان ذلك الأسلوب الذى اتبعه فى ملاهيه الأولى ذات الفصل الواحد .

وعلى طرف نقيض من مسرحية (الجدار الرابع) وإن كانت قريبة ما منها فى طريقة التأليف وفى النسج العام مسرحية قصيرة اسمها (مسرح الروح) V Kulisakh dushi سنة ١٩١٢ وهى ميلودراما يقدمها أستاذ فى الجامعة يصر على أن يشرح لنا فى عناية أنه بدلا من وجود « أنا » واحدة لكل فرد منا كما يظن البعض هناك عدة صور من « أنا » هذه يكون مجموعها شخصية

الإنسان « أنا ليست أنا إذ أن أنا » تتكون من مجموعة من أنا . يمكن فى الواقع اعتبار أنا مكونة من ثلاثة « أنا » :

(يكتب على السبورة : أنا = $\frac{س}{٣}$)

أنا الأولى هى العقل والثانية الشعور والثالثة الخلود ـ وبعد هذه المقدمة يواجهنا منظر فى داخل الإنسان واحد له قلب كبير ينبض فى وسط المسرح . وهناك مجموعة من « أنا » تلعب كل منها دورها بطريقة تجعل صاحبها يخيم على وجهه فى الدنيا . ويحاول هنا إفرينوف مثل بيرانديللو مع اختلاف بسيط ، أن يبرهن لنا أن الأشياء المادية تظهر لمختلف الناس فى صور مختلفة وليس هذا فقط بل حتى الشخص الواحد ينظر إلى هذه الأشياء نظرة مختلفة حسب المناسبات ، وهكذا تجد أن المرأة التى يقع فى حبها الرجل تظهر له فى صورة معينة حين يحكم عقله فى أمرها وفى صورة أخرى حين يجد « أنا » الشعور وهكذا . ويقدم لنا إفرينوف بمهارة وفى حوار بارع ما يمكن وصفه بمقابل لمسرحية « السود المقنعون » وفى النهاية خلق الرجل النار على نفسه والجو العام للمسرحية يدعو إلى الضحك أكثر من ذرف الدموع ولكن « أنا » الثالثة تجعل الرجل « يضع قبعته على رأسه ويتناول معطفه و يتثاءب » ثم يغادر المسرح بعد أن خلا من كل إنسان .

من المسرحيات القصيرة التى ألفها إفرينوف (رفيزور) Revizor سنة ١٩١٢ وفيها تعريض لطيف بأنواع الإخراج المختلفة ، وفيها يبين لنا كيف يمكن تقديم مسرحية جوجول على يد مخرج كلاسيكى وعلى يد ستانسلافسكى وراينهاردت وجوردون كريج . وأشبه بهذه المسرحية فى الروح مسرحيته (عيد مرح) Kukhnia smecha سنة ١٩١٣ وتوصف بأنها «منافسة دولية فى الذكاء » ونجد فيها حبكة مسرحية لنفس القصة كما يتناولها

ألمانى وفرنسى وأمريكى . أما مسرحيته (ميتة مرحة) Vesdaia smelt فشخصياتها من نمط شخصيات ملهاة الفن وأهم منها مسرحية (المستبد اللطيف) Krasivii Despot التى تكشف لنا عن شخصية أحد رجال الفكر وقد تعب من نزعته إلى الحرية فارتد إلى الوراء حتى سنة ١٨٠٨ وأحاط نفسه بخدم راضين عن وضعهم بل ذهب إلى أبعد من ذلك وحصل على جرائد تلك الفترة التى تحقق فيها حلمه .

فى مثل هذه المسرحيات القصيرة تبدو عبقرية إفرينوف ، فقد فشل فى إظهار روحه المازحة الساخرة فى مسرحيات طويلة لبست لها قيمة كبيرة سواء منها ما ألفه فى باكورة شبابه أو ما جاء بعدها مثل مسرحية (الشىء الرئيسى) Samoe glavnoe سنة ١٩١٩ وفيها شخصية باراكليف الرمزية وهو يحاول تطبيق نظريات غيره والخروج بالمسرحية من المسرح للحياة وهذه المسرحية الأخيرة تعاليم فكرته عن السعادة حين تداعب عدداً من الأرواح المعذبة التى تراودها الأوهام فتحققها على المسرح وهى فكرة مبتكرة تتحقق فى مناظر بعضها مكتوب بطريقة ماهرة .

هكذا تتضح الروابط التى تربط بين آندرييف و إفرينوف .

طغيان المذاهب الفنية

المذاهب الفنية من أمثال الواقعية والطبيعية والرمزية والمسرحية لعبت كما رأينا دوراً ظاهراً فى عالم المسرح فى خلال السنين الأخيرة للقرن التاسع عشر وأوائل عصرنا الحاضر ، وقد ظهر مزيد منها فيما بعد .

إن اسم إفرينوف فى روسيا مرتبط أوثق الإرتباط بفلاديمير فلاديمروفتش ماياكوفسكى Vladimir Vladimirovich Maiakovski وقد أحرزت مسرحيته (الأسرار الفكاهية) Moteriy a But سنة ١٩٢١ بعض الشهرة

فى الأيام الأولى للثورة وذلك لأنها تحتوى على دعاية فعالة من ناحية ، ولأن أسلوبها يتميز بالمهارة الفنية الفائقة ، ومياكوفسكى من يؤمنون بالمستقبلية ، وهنا ننتقل مرة أخرى إلى إيطاليا ـ لا إيطاليا التى أنجبت بيرانديللو ولكن تلك التى أنجبت فليبو توما سومارنتى الذى كان أول من جدد حركة المستقبلية وصاغ مبادئها . ولم تمنح المستقبلية نفسها للمسرح شيئاً ذا بال ولكن فهمنا للنواحى المتصلة بها مهم ولو بسبب أن المستقبلية تعبر تعبيراً متطرفاً عن كثير من أولئك المؤلفين النشطين الذين تناولوا التقلبات النفسية والذين لا تربطهم فيما عدا ذلك رابطة . ويعتبر المستقبلية إلى حد كبير قوة هدامة لأنها تنبذ ما فى الماضى من جمال وتحاول أن تطرح تماما ما فى النزعة الرومانتيكية من جمال ، لاتنظر إليه لا على أنه نوع من الهروب الذى لا فائدة منه ، وهى تحاول فى نفس الوقت أن تكون بناءة إذ تدعو إلى فن جديد متجرد من هذه اللطافة الرومانتيكية ، أن تنعكس فيه الحضارة الآلية التى تحيط بنا. ويصر مارينتى بشجاعة على استبدال الفن الرومانتيكى بفن ملتصق بالمصانع والآلات ، وبدل المفاتن الأخاذة المستقاة من عالم الشعر يريد قالباً محدداً واضحاً للتعبير لا يسمح بمجرد الأصوات ولكن الأصوات الفنية ذات الطابع الإنسانى .

كان من تأثير هذه الحركة المستقبلية على المسرح أن ظهرت ثلاث اتجاهات : اتجاه إلى إحلال القالب الآلى محل أنواع المناظر السائدة . واتجاه ثان إلى إخضاع المؤلف للمخرج واتجاه ثالث إلى تأكيد الحركة الجسمانية فى التمثيل . وهذه الاتجاهات الثلاثة قد وصلت إلى أقصى مدى لها فى روسيا .

استمد فسيفولود مايرهولد Vsevolod Meierhold أولى تجاربه فى مسرح الفن بموسكو ثم انتقل تدريجياً إلى أساليب غير واقعية فى الإخراج وأصبح

تحرى الأسلوب دأباً له وفيما هو يحاول الخلاص من تقليد الحائط الرابع ترك الرمزية التى تميز بها ماترلنك ومضى فى مغامرات تتميز بالأصالة والجرأة ، ووجد فى المخرج المحور الذى تدور حوله التمثيلية كلها فأخذ يرفع من شأنه حتى وصل به إلى مرتبة لم يصلها قط فى الماضى ، وإذا كان هذا هو مكان المخرج فلابد له فيما تقول مايرهولد ، أن يستخدم مهارته البدنية إلى الحد الأقصى ، وهكذا نجده فى التمثيليات التى أخرجها يضع الاعتبارات المسرحية فى المحل الأول .

وقد ظهر حول ذلك الوقت اسكندر تيروف Alexander Tairov وهو أيضاً من المناهضين للواقعية ومن أنصار المذهب « المسرحى » وقد تأثر إلى حد ما بنظريات المستقبليين . فأخرج مسرحياته على مسرح ظهرت فيه الأرضية والسقف والسلالم فى الأشكال المألوفة لنا فى حياتنا اليومية متيحة فرصة للممثلين أن يتنقلوا بحرية ويظهروا رشاقتهم كالبهلوانات . وهكذا ظهر الاتجاه البنائى أوالمذهب البنائى .

وما دام كل من مايرهولد وتيروف قد وضعا الإخراج والتمثيل فى وضع أعلى من التأليف المسرحى فإن هذه الحركة لم تؤد بالطبع ، على الرغم من ارتباطها بإفرينوف وبلوك إلى تشجيع المؤلفين ، ولكن فيما عدا روسيا قدر لأنصار المذهب البنائى أن يتطوروا تحت اسم جديد ـ هو المذهب التعبيرى ـ الذى يدعو إلى نوع جديد من التأليف المسرحى لم يدم بصفته النقية الخالصة طويلا ولكنه أثر تأثيراً بالغاً فى خلال العشرين سنة الماضية على كتاب ما كانوا ليفكروا فى الكتابة على هذا النحو لولا المذهب التعبيرى . على أن من الأفضل التعرض لهذا التطور فى قسم لا حق من الكتاب . وكل

ما نحتاج إليه الآن هو توجيه الأنظار إلى طغيان هذه المذاهب المختلفة على التأليف المسرحى والتفطن إلى أنها مناقضة فى جوهرها للعمل المسرحى فى حد ذاته وإلى أنه فى نفس الوقت تمثل قوة استطاعت حين انصرفت إلى نواح أخرى أن تثبت ماالها من تأثير بالغ وذلك فى السنين الأخيرة .







الفصل الرابع
المســــرح الشــــاعرى

كان اكسندر بلوك Alexander Blok شاعراً ولكن النزعات التى أدت إلى ظهور مجهودات مايرهولد Meierhold وتيروف Tairov كانت فى جوهرها مناقضة على خط مستقيم للنزعات الرومانتيكية حتى ليمكن القول بأنها تعتبر هجوماً مباشراً على المسرح الأدبى ، ولا شك أنهما بتأكيدهما لأهمية الممثل والمخرج وتحبيذهما للحركات العضلية والبهلوانية على المسرح وإعلائهما من شأن الأداء السليم كانا يهدفان إلى تخليص المسرح من أيدى المؤلف .

وكان هذا فى حقيقة الأمر هجوماً على الواقعية . قابله من ناحية أخرى هجوم يتمثل فى إعلاء شأن الكلمة على الحدث بشكل متعمد . وعندما كتب (سنج) Synge منددأ بحوار إبسن الباهت ومطالباً بإعادة الألفاظ الغنية القوية على المسرح كان يعبر بذلك عن إحساس الكثيرين ، وقد صاغ فى هذا الشأن عدداً بسيطاً من العبارات المتميزة بالإيجاز ضمنها برنامجاً سار عليه مؤلفون متعددون فى خلال القرن العشرين .

نصيب الإنجليز والإيرلنديين من هذا العمل

كان مسرح (الأبى) Abbey Theatre فى دبلن ـ كما يجب أنْ نذكر دائماً ـ

من بنات أفكار رجل واحد أشرف عليه منذ البداية هو و . ب . ييتس William Butler Yeats الذى قد ينظر إليه مؤرخو الأدب فى المستقبل على أنه أعظم شاعر فى عصرنا . وقد كان هذا الرجل طوال حياته الفنية المديدة كلها متعلقاً أشد التعلق بالمسرح ، وعلى الرغم من أن مسرحياته لا يمكن اعتبارها مثالا للبراعة الفنية إلا أن تأثيره كان واسع الانتشار والمثال الذى ضربه للناس فى غاية القوة .

كان يسعى فى بداية حياته الفنية لإقامة نوع جديد من المسرحية الرومانتيكية يمتاز بصبغته الغنائية ويجمع بين القوة التى اتسم بها المسرح الرومانتيكى فيما سبق وبين الصفات التى ترتبط فى الأذهان بالمذهب الرمزى الحديث ، وبين الجو الخاص الذى تتميز به المأثورات الشعبية فى بلاده إيرلندة . وهكذا استلهم مسرحيته (الكونتيسة كاثلين)The Countess Cathlen التى طبعت فى سنة ١٨٩٢ ومثلت فى سنة ١٨٩٩ ونجد فيها جماعة من النبلاء تضحى بنفسها فى فترة كان فيها تجار الرقيق الأبيض يذرعون البلاد طولا وعرضاً بحثاً عن نسوة يبعن أنفسهن فى سبيل لقمة العيش ، وقد تبدو هذه المسرحية بعد مرور خمسين عاماً على نشرها مفتعلة بعض الشىء كما تبدو إيقاعاتها فى غاية الجمال والروعة وموضوعها بعيد عن الواقع موغل فى عالم الخيال الرومانتيكى ،على أن المجهود الذى بذله ييتس فيها يعتبر من أبرز المجهودات التى قام بها كثيرون فى أجيال عديدة من أجل إشاعة الحياة فى المسرحية الشعرية والشاعر هنا ، خلافاً لمعظم شعراء المسرح فى القرن التاسع عشر ، قد تخلى عن الموسيقى الشكسبيرية وعمد إلى خلق موسيقى جديدة لنفسه .

وهذه الفترة من حياة ييتس الفنية شهدت أيضاً مسرحيته (الأرض التى يهواها القلب) The Land of Heart's Desirc سنة ١٨٩٤ التى نرى فيها

امرأة من البشر تصغى إلى نداء صادر عن أبواق الجن ومسرحيته (كاثلين نى هوليهان) Cathleen Ni Houlihan سنة ١٩٠٢ التى تتمثل فيها روح إيرلندة الحبيبة ذات التاريخ العريق ترمز إليها عجوز شمطاء تتحول إلى غادة تخطو كخطو الملوك ، ومسرحيته (المياه الظليلة) The Shadowy Waters طبعت فى سنة ١٩٠٠ ومثلت فى سنة ١٩٠٤ ، ومسرحية (الساعة الرملية) The Hour Glass سنة ١٩٠٣ التى نجد فيها حكيما لا تسعفه حكمته حين يواجه مشكلة الحياة والموت ، ومسرحية (الأعتاب الملكية) The King's Threshold سنة ١٩٠٤ وفى هذه المسرحية الأخيرة موسيقار اسمه سيانكان يتعرض لإهانة من مليكه جوبير فيصمم على ملازمة الأعتاب الملكية بغير طعام أو شراب حتى يموت ويجر بموته العار على القصر ، أما نوع الإهانة التى تعرض لها الموسيقار فهى الطرد من مجلس الحكم فى الدولة .

ويشرح الملك جوبير الأمر قائلا :

منذ أيام ثلاثة

رضخت لما كان ينادى به رجال القصر

من أساقفة وجنود ومشرعين .

لقد ظنوا دائماً أن مما يمس كرامتهم

أن يشتركوا مع رجل صناعته الكلام

فى نفس المجلس العظيم الذى يقرر أمور الدولة

ويكون له مثل ما لهم من نفوذ .

وهنا يتجمع تلاميذ سيانكان حوله ، وبدلا من إقناعه بضرورة النجاة بحياته ، نراهم يؤيدونه فى تثبيت حقوق الشعراء ، وتنتهى هذه المسرحية

القصيرة بأنشودة يرتلونها حداداً على جثمان الشاعر الموسيقار وهم يحملونه بعيداً على نقالة .

ومن المحتمل جداً أن يكون ييتس أدرك أنه لم يعد يقوى على المضى فى هذا السبيل الرومانتيكى ، فلا داعى للعجب إذن حين نراه يعمد مع التطور الذى حدث لفنه ومع تقدمه فى السن إلى الاهتمام بقوالب فنية من نوع آخر . فمسرحية مثل مسرحية (الأعتاب الملكية) بصرف النظر عن نزعتها الغنائية مصبوبة فى قالب فنى مألوف تماماً . إلا أن (مسرحيات أربع لأهل الرقص) Four Plays for Dancers سنة ١٩٢٠ تبين لنا أن أهداف الشاعر هنا طرأ عليها التغيير . فهو يحاول أن يستفيد من التقاليد التى تولدت مع المسرح فى بلاد الشرق . ففكرة استخدام قناع على المسرح مما استحوذ على خياله ، وهو يحاول أن يوفق بين كلامه وبين الحركات الإيقاعية المعهودة فى مسرحيات النو اليابانية ، بل إنه يحاول أن يدخل عنصر الرجوع إلى الماضى الذى يعتبر من الملامح المميزة للمسرح الشرقى . والنتيجة خلق شىء مختلف تماماً عن المسرحيات التى ألفت فى الغرب فى ذلك التاريخ . ففى مسرحية (عند بئر النور) At The Hawks' Well سنة ١٩٢٠ مثلا نرى رجلا عجوزاً يتحرك فى حركات إيقاعية مرسومة تبعاً لنقر الطبول ويبدو كما لو كان يستعد لإشعال نار وذلك بينما ينهمك الموسيقيون فى وصف أفعاله ثم يغنون فى شكل جوقة :

الموسيقار الأول (يتحدث) :

ها هو يعد كومة صغيرة من أوراق الشجر

ويضع الأوراق الجافة على هذه الأوراق

وبينما ينتفض من البرد نراه يتناول

عوداً ويأخذه من مكانه

ثم يلف به لكى يحصل على شعلة

وعندها تسرى النار فى الأعواد الجافة

والآن تعلو النار وتلتمع

فوق البندق والبئر الجافة

سائر الموسيقيين (يغنون) :

أيتها الريح ، أيتها الريح المالحة ، تاريخ البحر

يستغيث القلب صارخاً « حان وقت النوم

لم التجوال حيث لا أمل فى العثور على شىء

أليس الأفضل إنفاق العمر فى النوم » .

والجو السائد كله جو غير طبيعى ، فعندما بحث ييتس عن مهرب تلمس مصدراً للإلهام يمتد إلى أبعد من التقاليد الرومانتيكية إلى ذلك النوع من المسرحية ، حيث التقاليد الفنية ليست مجرد حيلة فنية نافعة بل هى الأساس فى الحركة المسرحية .

هناك تطور مماثل لعمل قائم على قوالب فنية رومانتيكية حتى أصبح أكثر تعرضاً للتأثير القوى من جانب المسرح الشرقى ، ونجده فى كتابات جوردون بطملى Gordon Bottomley . من مسرحية (الصارخ فى الليل) Crien at Night التى طبعت فى سنة ١٩٠٢ ومثلت فى سنة ١٩١٦ إلى مسرحية (بنت بريطانيا) Birtain's Daughter سنة ١٩٢٢ ونجد هذا الشاعر . الذى ورث تقاليد القرن التاسع عشر يحاول جهده أن يطوع أسلوباً يأخذ من شكسبير ما فيه من قوة وتحفز ويتلائم فى الوقت نفسه مع طبيعة الكلام

المستخدم فى عصرنا الحاضر ، بحيث يفوق فى هذا المضمار ذلك الحوار الشعرى الذى كتبه كثيرون من أيام ورد زورث إلى أيام سونيرن ، وتكمن قوة بطملى فى امتناعه عن الضرب فى بيداء الأشكال الرمزية كما فعل ييتس من قبله ، وهو يملك دون شك قدرة على استثارة الإحساس بالظلال وتحويل الغموض إلى ما يبدو كأنه الحقيقة ولكنه يبدو فى أعماله الفنية وكأن له قوة أرضية تكاد تكون بربرية تفرض نفسها عليها وتعطيها صبغة خاصة . ويتميز أسلوبه المبكر الذى ظهر فى مسرحيتيه اللتين حاول فيهما أن يستعيد جو المأساة السائد فى بعض مآسى شكسبير وهما مسرحية (زوجة الملك لير) King Lear's Wife سنة ١٩١٥ ومسرحية (جروتش) Gruach التى طبعت فى سنة ١٩٢١ ومثلت فى سنة ١٩٢٣ وتشتمل على موضوعات مكنته من تصوير عالم عتيق يسوده الكفاح المرير والانفعال الحاد . على أن بطملى ابتعد ، كما ابتعد من قبله ييتس ، عن مثل هذه المسرحيات إلى العمل على إقامة نوع معين من المسرحية مبنى على تطبيق ما هو متبع فى مسرحية النو اليابانية ، وكان ييتس مع هذا يحلم بإنتاج من النوع المهذب يحكى ما يتم فى غرفات الاستقبال بينما اتجه بطملى عامداً إلى الفرق التمثيلية العديدة التى لا تستهدف الربح التجارى والتى ظهرت فجأة وبكثرة فى السنين الأخيرة وكان يعتقد أن إحياء المسرحية الشعرية قد يتم على أيدى هذه الفرق وهو بهذا أيضاً يخلق جمهوراً يقدر محاولات الكاتب المحترف الذى يقدم على المسرح التجارى حواراً شعرياً . وقد كانت كل كتاباته تقريباً فى العشرينيات والثلاثينيات لخدمة هذا الغرض ، واستحال بناء المسرحية اليابانية من طراز نو على يديه إلى قالب فنى يصلح للموضوعات الغربية (نسبة إلى بلاد الغرب) ولا يكلف كثيرا فى الإخراج وتتقبله جماهير أكثر من تلك التى اجتذبتها تمثيليات ييتس .

وللدلالة على الطريقة المسرحية التى اتخذها لنفسه يصح أن نعرض لمسرحيته (حريق فى كالارت) Fire at Callart سنة ١٩٣٩ وقصتها مأخوذة من خرافة من خرافات القرن السادس عشر تقول أن مارى كاميرون لم يسمح لها بعد أن غضب عليها أهلها أن تذهب لزيارة سفينة إسبانية وصلت حديثاً ولا أن تفعل ما يفعله أولاد عمها طلباً للتسلية حين يشترون من البحارة ما يعرضونه من أنواع الحرير الفاخر ، وتلزم مارى غرفتها فى المنزل وتسمع أصوات الأقارب المرحة عند عودتهم من السفينة ، ثم يخيم سكون كئيب فى الصباح وينتابها الهلع فتكسر باب غرفتها ولا تجد شيئاً إلا جثثاً منتفخة وإذا الموت الأسود جاء مع الحرير ويهرع الجيران بعد أن يصدر الأوامر بحرق المنزل ويهمون بإشعال النار ولكنهم يسمحون لها بمقابلة حبيبها ديارميد من بلدة لوجاو الذى كانت مخطوبة له . ويصل الحبيب وينقذها من النيران ويحملها بعيداً . وعندما يسرد بطملى هذه الحكاية نراه يقدم لنا ثلاثة أشخاص يرتدون ملابس إسبانية يعلنون أنهم « نكرات فى إسبانيا » وهم يطوون ستارة ويفردون والستارة منقوش عليها رسم أشبه باللهب . وهؤلاء يعطوننا فكرة عن التخطيط العام للقصة إذ يرفعون الستارة والقصة تتم فى شكل سلسلة من الحوادث تتخللها عناصر متعلقة بالجوقة التى تغنى .

وعندما تعود الأسرة تتقدم جرياتاش الأخت الصغيرة لمارى من سريرها وتلقى عليها تحية المساء وعندما يسود الظلام :

« يتكلم القائمون على أمر الستارة دون أن يتحركوا

حامل الستارة : ما هذا الذى يحدث فى الليل

(القائم على طى الستارة) رقم ١ : ماذا تسمع

حامل الستارة : لا أسمع شيئاً .

(القائم على طى الستارة) رقم ٢ : لكنك تتكلم وكأن الفزع مستول عليك .

حامل الستارة : لا أسمع صوتاً ـ ولكن هل هناك صوت بالفعل فى الهواء ، لا على الأرض

هناك حركة ، هل هى حركة تنفس أم رفيف ملابس

(القائم على طى الستارة) رقم ١ : أهى همسة الأرض

فى جوف الليل عندما تهدأ الأصوات

حامل الستارة : فى وقت الموت أو وقت الولادة

يحدث توتر ، يحدث تكتل

للهدوء الشديد وهو يتحرك ويمس

والسكون يخيم علينا الآن مع هذه الدفعة

(القائم على طى الستارة رقم ٢) : إن شيئاً ما يحدث ، لا طاقة لى باحتماله

والعذاب يجعل الظلمة أعمق

ولكنه مع ذلك عديم الصوت . . . .

(القائم على طى الستارة رقم ١) : وهكذا يمضى من ساعة لأخرى يجمع هذا الليل الرهيب قوته .

حامل الستارة : فى بطء ـ وبطء متزايد

يستوى عند النائم وغير النائم

تنفرج الظلمة شيئاً ويظهر القائمون على أمر الستارة » .

وهكذا يمهد السبيل أمام الكشف الكئيب الذى بدا لمارى فى الفجر . وبمثل هذه الوسائل حاول بطملى أن يربط الماضى بالحاضر والواقع بالرمز والحقيقة بالتعليق الشاعرى عليها .

وعلى شاكلة هذا الشاعر لاسيل آبركرومبى Lascelles Abercrombie الذى حاول خلال حياته الفنية كشاعر وبما لا يقل عن سابقه عزماً وتصميما أن يبحث عن إيقاعات موسيقية تتلائم مع آذاننا فى العصر الحديث ، وكان منحاه مختلفاً عن ييتس وبطملى ، هو يحاول فى معظم الأحوال كما فعل فى (ديبوراه) Deborah سنة ١٩١٣ أن يتناول موضوعاً معاصراً وأن يصوغ حواراً يحاكى فيه موسيقى الحديث العادى . ولا يمكن الشك إطلاقاً فيما كان لمحاولاته من أثر بالغ (لعله لم يقدر التقدير الكافى دائماً) ولكن تأثيره على المسرح لم يكن لسوء الحظ كبيراً . ولعل مجهودات جون درنكورتر Vohn Drinkwater هى التى أحرزت نجاحاً كبيراً مباشراً أكثر من مجهودات آبر كرومبى . واستطاع آبر كرومبى بعد كتابة عدة مسرحيات مبكرة مثل (الثورة) Rebellion سنة ١٩١٤ و (العاصفة) The Storm سنة ١٩١٥ و (س = صفر) X= O سنة ١٩١٧ أن يحرز فجأة نجاحاً دوليا بمسرحيته (إبراهام لنكولن) Abraham lincoln سنة ١٩١٨ ، وليس درنكورتر بالشاعر الذى تقاس قوته بقوة من سبق أن تحدثنا عنهم ولكن له خاصية ليست عند آبر كرومبى : وهى أنه كمؤلف مسرحى متأكد من الهدف الذى يريد تحقيقه ويعرف كيف يركز على العناصر الأكثر أهمية لموضوعه . وفى نفس الوقت يمكن الشك فيما إذا كان عمله الأول سيصمد لتقلبات الأيام وذلك رغماً عن النجاح الغريب الذى لاقته مسرحيته (إبراهام لنكولن) . إن له فضلا ولا شك ولكنه فضل محدود .

هناك شاعر إنجليزى آخر هو جون ماسفيلد Yohn Masefield نذر

نفسه فى ذلك الوقت للمسرح ، ولكن باستثناء (مأساة نان) The Trage-dy of Nan سنة ١٩٠٨ لا يمكن القول بأن إنتاجه المسرحى ذو أهمية بالغة أو أن من المحتمل أن يترك أثراً كبيراً فى مستقبل الأيام . وقد تأثر بدوره بالمسرحية اليابانية التى تم الكشف عنها حديثًا فكتب مسرحية (الأمين) The Faithfal سنة ١٩١٥ شعراً وهى تدور حول موضوع من مواضيعها الشهيرة مع أن الذى كان سائداً هو تقليد لمسرح اليابان لا فى بنية المسرحية بل فى موضوعها . وبينما كان هم ييتس وبطملى محاولة العثور على قوالب جديدة فى التقاليد الشرقية إذا بماسفيلد يجد فيها مصدراً لحبكة قوية عنيفة من النوع الذى كان يهواه دائماً . ومما يتميز به أيضاً أن مسرحيته (مأساة نان) على الرغم من قوتها التى لا يتطرق الشك إليها لا يمكن اعتبارها عملا ينتمى لتقليد واضح المعالم أو أنها تمثل أسلوباً جديداً بل تعتبر احتيالا بارعاً فليست مسرحية كتبت بغرض إحياء المسرح وذلك بإسباغ مسحة شاعرية خيالية على موضوعها بقدر ما هى عمل قام به رجل موهوب فى الشعر كتب تحت تأثير المذهب الطبيعى . والحوار يجرى نثراً وإن كان ماسفيلد يخلع على كلام جافر العجوز موسيقى متكسرة حافلة يتميز بها إلا أن الانطباع الذى نخرج به هو شىء واقعى جاف . وقد نجح ماسفيلد فى الارتفاع بالحبكة فوق المستوى الوضيع حتى أن زئير أمواه السفرن يتخذ صوته صفة عالمية إن لم نقل خارقة . ولكننا لا نستطيع التسليم بأن كتاباً غيره سيكتشفون فى مسرحيته شيئاً من الصفات التى تدفعهم إلى المزيد من الجهود . فالحقيقة أن (مأساة نان) أشبه ببطلتها فهى جميلة . ولكنها تقيم وحيدة فى عالم غريب عليها .

الأسلوب البراق لدانتزيو

وجدت الرومانتيكية الصارخة فى تلك الفترة تعبيراً ملتهباً عن نفسها لا

فى المسرح الإنجليزى ، ولو أن مسرحية (حسن) التى طبعت سنة ١٩٢٢ ومثلت سنة ١٩٢٣ والتى ألفها ج . إلروى فلكر V. Elroy Flecker هى أقرب شىء لبيان تلك النشوة العارمة التى خلفتها الروح الرومانتيكية إذ ذاك ، بل فى إيطاليا . قد يكون جابرييل دانتزيو أقل شأناً فى عظمة التأليف مما تصوره . وقد نعمد إلى صب اللعنة على فلسفة حياته ولكن ليس فى وسع أحد أن ينكر عليه حماسته الدافقة وعواطفه المشبوبة ، روحه لا تعذبها ما كان يعذب روح بيرانديللو والضمير بالنسبة له مرض يجب أن يسعى الإنسان إلى الخلاص منه ويغلب على مناظر مسرحياته نوع من الحب الشهوانى فكل ما فى مسرحه لهيب مستعر وانفعال صارخ وحيوية دافقة .

واجه دانتزيو الجمهور أول مرة بمسرحيته (المدينة الميتة) La citta mor-ta فى سنة ١٨٩٢ وكشف فى الحال عن الاتجاهات الرئيسية لفنه وذلك بمعالجته الخاصة لموضوع قديم . وعلى الرغم من أنه كتب خمس مسرحيات أخرى غير هذه ، إلا أن الجرأة التى تمثلت فى (المدينة الميتة) جاءت كصدمة للمعاصريه وحددت مكانته باعتباره فى طليعة الأدباء الشبان الثائرين فى عصره . إذ نجد فيها الماضى ممتداً إلى الحاضر والحاضر مشدوداً إلى الماضى ، كما نجد سعى الروح الحديثة إلى الكشف عن أعمق أسرارها ومعه إظهار صريح للعواطف كذلك والانهماك الرومانتيكى بمسألة القضاء والقدر وقد عولج بطريقة جديدة . ولا شك أن مهارة دانتزيو الفائقة تتجلى فى حبكته فهو يحدثنا عن شاعر اسمه السماندرو ويعيش فى بلاد مسينا وهو متزوج من امرأة عمياء ولكنه يهيم بحب فتاة اسمها بيانكا ماريا التى تثير فى نفس أخيها ليوناردو شبقاً بهيمياً غير مشروع . وفى النهاية يعمد ليوناردو إلى قتل أخته فى المدينة الميتة بعد أن سرت إلى نفسه عدوى اللعنات التى حاقت بمنزل آل آتريومى . ولا شك أن من الممكن العثور على مناظر كثيرة سخيفة

ولكن لابد من التسليم بأن جو التوتر المقبض الذى يستطيع افتعاله هو الوحيد الذى يناسب جو الكوارث التى على وشك الوقوع وهذا بالضبط هو الجو الذى يريد المؤلف إثارته .

وقد شهدت السنة نفسها (١٨٩٨) ظهور مسرحية (الجيوكاندا) La Gioconda التى حاول فيها دانتزيو أن يكتب دراسة واقعية رمزية عن الحب والفن . والشخصية الرئيسية فى هذه المسرحية لوشيوستالا وهو مثال متزوج من سلفيا ، وعلى الرغم من أنها تمنحه كل حبها إلا أنه يفتقد فى غمرة حنانها الأنثوى مصدراً لإلهامه فيضطر للبحث عنه عند الفتاة التى يتخذ منها نموذجاً (موديلا) واسمها جيوكاندا دانتى . والمنظر الذى يترك أعظم الأثر فى نفس المشتغلين بشئون المسرح هو الذى تواجه فيه سلفيا جيوكاندا فى استوديو لوشيو وتتخلى جيوكاندا عن هدوئها فتندفع إلى آخر تمثال له من الرخام وكلها رغبة عارمة فى القضاء عليه ، وتصرخ سلفيا وتحاول أن تنقذ العمل الفنى وتضحى بنفسها فى هذا الصدد لدرجة أن تدع التمثال يقع على يديها الجميلتين ويهرسهما . ولكن حتى هذا لا يفلح فى تحبيب لوشيو فيها ، وفى النهاية نراه مدفوعاً بقوة قاهرة على الرغم من انصراف خاطره إلى هجرها وتفضيل جيوكاندا عليها : ففنه يمثل عنده قوة أعظم من أية قوة إنسانية عادية .

ما كان لرجل مثل دانتزيو أن يغالب كتابة مسرحية (فرانسسكا داريميينى) Francesca da Rimini سنة ١٩٠٢ فقد أقبل عليها بسرور بالغ وخاصة فى المناظر التى تغلب عليها الغرائز البهيمية ولكن مسرحيته (ابنة جوريو) La figlia di Goria سنة ١٩٠٤ فيها أصالة أكثر وتنقلنا إلى بلاد جبلية يسكنها فلاحون بدائيون من آل أبرزى لم تتأصل المسيحية فيهم بعد . أما ميلا ابنة جوريو الساحر المعروف فتذهب بعد أن يحميها راع شاب

اسمه اليجى لتعيش معه . فى أعلى الجبل . ويقضيان معاً أياماً من السعادة الحقة إلى أن يفد عليهما لازارو أواليجى ويهجم على الفتاة فيقتله ابنه ويحكم على الشاب بالموت البطىء عقاباً له على قتل أبيه عندها تحمل عنه ميلا الإثم بل تدعى أنها استخدمت أساليب السحر لتدرأ الشر عن حبيبها وتكون نتيجة ذلك أن تتهم بأنها ساحرة ويحكم عليها بالموت حرقاً بل يلعنها الرجل الذى ضحت بحياتها ، والتى تورطت فى الأكاذيب المهلكة من أجله . ولعل هذه المسرحية سينظر إليها المؤرخون فى نهاية الأمر على الرغم من الوحشية الموجودة فى كثير من مناظرها باعتبارها أقوى مسرحية لدانتزيو .

لا حاجة إلى استعراض سائر أعماله واحداً بعد الآخر : إذ تظهر فيها جميعا الشهوة البهيمية والتعبير الصارخ عن العواطف وعذاب الجسد ، وتكرار هذه الموضوعات يجعل قراءة أعمال دانتزيو ، انحداراً من الإعجاب الذى ينتزع انتزاعاً إلى الشعور بالضيق حيث لا لذة فى تلك المناظر التى يبدو فيها الجنون الصاخب وقد كاد يصبح مهزلة . ومهما تكن نواحى النقص فيه إلا أن من الواجب أن نعترف بأن دانتزيو ولو من أجل هذه المسرحيات القليلة التى ذكرناها آنفا شخصية ليست مجردة من الأهمية فى تاريخ المسرح الأوروبى عند بداية هذا القرن .

وقد انعكست تلك الرومانتيكية الزاهية التى ارتضاها لنفسه فى كتابات سم بنيللى Sem Benelli وهو مؤلف سبق أن تعرضنا لصلاته ببيرانديللو . ومسرحيته (عشاء التندر) La Cena delle beffe سنة ١٩٠٩ تبين هذا الذى ذكرناه بوضوح إذ تسرد قصة جيانتو ـ موضع التندر من إخوته نيرى وجابريللو ـ وقد انقلبت الآية وأصبح هو المنتصر بعد أن قتل نيرى أخاه جابريللو خطأ وبعد أن أصاب نيرى الجنون وأودع مستشفى للأمراض العقلية . ولابد أن نشهد للمؤلف على الرغم من هذه الحوادث الفاجعة

والإثارة الفاضحة بقدرة حقة أكسبت المسرحية على الأقل شهرةعالمية لفترة ما .

والمسرحيات المبنية على القصة الرمزية التى كتبها إركولى لويجى مورسيللى Ercole Luiggi Morselli مختلفة على الأرجح فى الأسلوب وإن كانت تغلب عليها بعض هذه الدوافع التى صادفناها وخاصة المسرحية الأسطورية (أوريونى) Orione سنة ١٩١٠ حيث نجد ابن الأرض ، وهو رمز للنزعات الفطرية يهلك أسى ومسرحية (جلاوكو) Glauco سنة ١٩١٩ التى تعتبر أكثر لطافة من سابقتها ، وممن يحسبون فى زمرة مورسيللى فريدريكو فاليريو راتى Frederico Valerio Ratti التى تستخدم مسرحياته (الصدع المربع) IL Solco quadrato سنة ١٩١١ و (بروتو) Bruto سنة ١٩٢٤ و (سقراط) Socrate سنة ١٩٢٧ مادة تاريخية بقصد التعبير بشكل مسرحى رمزى عن روح الإنسان المعذبة فى صراعها مع المجتمع .

ليست لكل هذه التجارب الإيطالية قيمة كبيرة ولكنها تعبر بقوة وبطريقة متطرفة عن واحد على الأقل من أهم تيارات العصر الروحية ولهذا تستحق من الاهتمام ما يفوق قيمتها الفعلية .

المسرحية التاريخية ـ الشعرية فى إسكندناوة إلى سلافونيا

إن النزعة التى دفعت دانتزيو إلى النشوة المجنونة وساقت ييتس إلى ميدان فى الشعر جديدحافل وجدت لها صدى فى كل بلد أوروبى تقريباً وذلك دون أن تفقد كثيراً فى الترجمة عندما تنقل من موطنها الأصلى إلى أرض أجنبية .

فقد نافس النرويجى هانس أى . كهنك Hans E. Kinck دانتزيو وبنيللى فى مسرحيته (أجيلولف الحكيم) Agilulf den vise سنة ١٩٠٦

ومسرحية (الزفاف فى جنوا) Bryllupet I Genua سنة ١٩١١ ومسرحية (نحو كرنفال) Mot Karneval سنة ١٩١٥ ومسرحية (الضيف الأخير) Den Sidste gjest سنة ١٨١٠ . وفى هذه المسرحيات جميعها تبدو الألوان الزاهية والعواطف المتأججة بشكل ظاهر . وكان اختيار موضوعات إيطالية لأعمال (كنك) المسرحية من الأشياء التى استحدثت فى المسرح الإسكندناوى ، على أن هذا الانتقال من الموضوعات المستقاة من الأساطير إلى الحب ذى الطابع الإيطالى لم يكن بدعة ابتدعها فرد بذاته ، فعندما نجد الكاتب السويدى تير هالستروم Per Hallstrom يكتب مسرحيته (بانيكا كابللو) Bianca Capella سنة ١٩٠٠ ومسرحية (شارل الحادى عشر) Karl dem elften سنة ١٩١٨ وجالمار برجمان Hjelmar Bergman يكتب (باريزينا) Parisina سنة ١٩١٥ والدانماركى سوفص ميخائيليس So-phus Michaelis (يكتب جيوفانى) Giovanni سنة ١٩٠١ ندرك فى الحال أنه كان هناك من التمس فى حياة عصر النهضة مادة فيها صفات تستحوذ على إهتمام فريد مباشر .

وقد كانت الجهود لتمثيل مسرحية شعرية على المسرح الإسكندناوى قائمة طيلة تلك الفترة ، ولو أنها لم تكن على العموم موفقة تماماً ولم تتجاوز المستوى العادى ، وإن كانت تستحق الثناء . فليست هناك قيمة مسرحية كبيرة فى مسرحية (أساطير الشمس) Solsagen سنة ١٩٠٤ التى ألفها الكاتب الدانماركى هلج رود Helge Rode كما أن مسرحية (آن بورسدوتار) Anne Pedersdotter التى ألفها الكاتب النرويجى هانس جنس Hans Niers Jennssen ، وهى تحكى قصة سحر فى القرن السادس عشر استطاعت فيها زوجة أن تحصل بطريق السحر على حب زوج ابنتها فهذه لا يمكن اعتبارها تحفة فنية على الرغم من إعجاب ماسفيلد بها . وقد وجد

المسرح الشعرى أيضاً حينذاك أنصاراً فى إيسلندة ، ولو لم يكن عمل هؤلاء من الأهمية بمكان كبير . وسار عدد من المؤلفين فى الطريق الذى سار فيه إندريدى إنارسون Inndridi Einarsson الذى ظهرت له المسرحية الغنائية (ليلة رأس السنة) سنة ١٨٧٢ والمسرحية الأسطورية (رقصة فى هرونى) Danslnn I Hruni سنة ١٩٢١ ، فيهم يوهان سيجور جونسون Johann Sigurjonsson الذى ألف المسرحية المعروفة (أجفند بنت التلال) Bjearg - Ejvind og Hans Hustru سنة ١٩١١ وهى مأساة وألف أيضاً مسرحية ليست معروفة مثل هذه عالج فيها القصص الشعرية المحلية سماها (رغبة لفت) Galdra Loftur سنة ١٩١٥ ، والمسرح الإيسلندى يناسبه أكثر الشىء الغريب والشىء الأسطورى والشىء التاريخى ، وكذلك فإن الأسلوب الذى أرساه هذان المؤلفان قد تبعهما فيه من جاءوا بعدهما مثل سيجور دور أجرز Sigurder Eggerz صاحب مسرحية (صانع صناديق الموتى) Likkistusmidurinnسنة ١٩٣٨ ودافيدستيفانسون David Stef-fansson صاحب مسرحية (أسلحة الآلهة) Vopn Gudanna سنة ١٩٤٣.

والذى يهم فى هذه المسرحيات المستلهمة من التاريخ والمأثورات الشعبية ليس جودة مسرحيات بعينها ولكن ما صادفها من نجاح ملحوظ . ففى تشيكوسلوفاكيا استغل جاروسلاف فراشليكى Jaroslav Vrchlicky (أميل بوهس) مواهبه ذات الطابع الغنائى فى كتابة مناظر ليست من النوع المثير وأبرز مجهود له فى الثلاثية الرومانتيكية التى سماها (هبوداميا) Hip-podamie سنة ١٨٨٩ إلى سنة ١٨٩١ وقد نوع جاروسلاف هلبرت Veros-lav Hilbert اقتباساته عن مسرح إبسن وجرب الأسلوب التاريخى أما آرنست دفوراك Arnost Dvorak فقد ضمن مفهومات مسرحية حديثة فى

سلسلة من المسرحيات مستقاة من الأحداث المتصلة بتاريخ بوهيميا ، وأما الكاتب السلوفاكى جوزيف جريجور تاجفرسكى Jezef Gregor Tajov-sky فقد كتب مسرحية (موت دركو لانجسفلد) Smert Durka La-ngsfelda سنة ١٩٢٢ وهى مسرحية معروفة بعلاجها الواقعى للوقائع الماضية .

وكثير من الكتابات البلغارية للمسرح فى القرن العشرين هى أيضاً قائمة على معالجة وقائع الماضى فى أسلوب شاعرى بوجه عام . وفى رومانيا استقى لوسيان بلاجا Lucian Blaga موضوعاته فى الأغلب من الأساطير الشعبية . وتختلط الرمزيات بالتاريخ الفعلى فى مسرحيات الكاتب الكرواتى إيفو جوفنوفك Ivo Vojnovic. وحتى من أقصى أطراف أرمينيا نجد هناك مسرحية هامة من هذا النوع هى (الآلهة الأقدمون) Hin Astvadzner سنة ١٩١٢ التى ألفها ليفون سكيانت Levon Sciant وتجرى حوادثها فى القرون الوسطى وأشخاصها جماعة تسكن جزيرة وسط بحيرة . وهى تعترض لدير بنى فى مكان أحد المعابد القديمة . وتبين لنا بدقة التعارض القائم بين العواطف الوثنية البدائية وبين المثل المسيحية التى أقحمت . وتقرن بهذه المسرحية الأرمينية مسرحية (المحامى مارتيانوس) Avocate Martianus التى طبعت سنة ١٩١٣ وهى من تأليف الكاتبة الأوكرانية لسيا يوكرانيكا Lesia Ukrainka ، ونجد فيها تعارضاً مماثلا لما سبق . فالأحداث تجرى فى القرن الثالث المسيحى مارتيانوس ، وهو محام نابه ، مشغول بالدفاع عن عدد ممن يدينون بنفس الديانة ، ولكى يزداد مفعول هذا الدفاع تأمره الكنيسة بالتظاهر بالوثنية ، ويقوم فى نفسه صراع بين الرغبة فى الإعراب عن حقيقة شعوره الدينى وبين الواجب الذى ألقاه على عاتقه أولئك الذين يحيطون به . وفى النهاية وحرصاً منه على حياة أسقف يسمح لنفسه ليس

فقط بالانفصال التام عن أبنائه بل أكثر من ذلك يضحى بشاب لجأ إلى بيته طلباً للحماية . وأهم من هذه المسرحية بالنسبة لهذه المؤلفة قصيدتها (كاساندرا) Cassandra التى طبعت سنة ١٩٠٨ والتى تعرضت فيها لشخصيات أسطورية يونانية بأسلوب القرن العشرين فيما يتعلق بالمطامح السياسية والاجتماعية .

وروح قريبة من هذه هى التى سادت فى مسرحيات الكاتب المسرحى اللتوانى جانس رانيس Janis Rainis فمسرحية (الحصان الذهبى) Zelta Zirgs سنة ١٩١٠ من النوع الرمزى الأسطورى التى تأخذ فيه المطامح القومية طابعاً رمزياً ، ومثل هذا الأسلوب فى العلاج ظاهر أيضاً فى مسرحية (النار والليل) Uguns un Nakts سنة ١٩٠٠ التى تقوم على أساس من الأساطير المحلية . ومن المسرحيات الشهيرة فى استونيا مسرحية (الذئب) Libahunt سنة ١٩١٢ التى ألفها أوجست كتربرج August Kitzberg - والتى تعتبر تجسيداً مسرحياً لأسطورة شعبية مثيرة . أما الكاتب اليونانى ديمتريوس تانجوبولوس Demetrios Tangopoulos فقد كتب مسرحية لها أهمية رمزية اسمها (المسرعون والموتى) Zontani kai pethameni سنة ١٩٠٥ بينما أنتج الكاتب الرومانى فيكتور أفتميو Vicktor Eftimiu مسرحية (قصة لا نهاية لها) Insira -te margarite سنة ١٩١١ وهى من النوع الخيالى الجامح المبنى على قصة شعبية .

أما فى المجر فقد عمد يينوراكوس Jeno Rakosi ولاجوس دوكزى Lajos Dotzy وأشهر منهما فرنك هركزج Ferenc Herczeg إلى استغلال الأساطير الشعبية السائدة فى مناظر مسرحياتهم بل إن شيئاً من هذا الاتجاه قد أثر أيضاً فى العمل المسرحى الذى خلفه مولنار Molnar ولو أن مجاله المفضل

هو الأشياء العادية المألوفة . على أن الشعور القومى يصبغ كل هذه الأعمال كما يصبغ أيضاً بطابعه العمل الذى حاول فيه كالمان هارسانى Kalman Harsany أن يعالج أسطورة آتيلا والذى يتجلى فى مسرحيته (اللاك) El-lak سنة ١٩٢٣ وهذان الاتجاهان الاتجاه التاريخى الشاعرى ، والاتجاه الشاعرى الخيالى وجدا أنصاراً آخرين فى دول شرق أوروبا ولكن لم ينبغ منهم غير واحد فقط . فستانستاو وسبيانسكى Vstanistaw Wyspianski فى بولندة هو الوحيد الذى أدمج فى كتاباته عنصر الابتكار الأصيل . والسبب يرجع فى الغالب إلى أنه استجاب إلى المؤثرات القومية وأضاف إلى ذلك تأثره بكتاب المسرح اليونانى وبشكسبير . ومن هذه المصادر الثلاثة خلق جواً فريداً خاصاً به ولكنه للأسف متشبع جداً بالشعور القومى لدرجة لا يصلح معها لتخطى حدود بلاده . وقوته التى لاتدافع تعجز بالرغم من كل شىء عن تحويل الشىء الذى له أهمية محلية إلى شىء له طابع عالمى .

ومع أن كثيراً من أعمال وسبيانسكى تمت فى السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر إلا أن عبقريته الخاصة وظهور عدد من أهم كتاباته بعد سنة ١٩٠٠ يجعل من حقنا أن نناقش أدبه هنا . ففى أول سنة من هذا القرن على وجه التحديد ظهرت له أحسن مسرحياته (الزفاف) Wesele وتبدو فى الظاهر مسرحية شعبية بسيطة تشبه الكثير من القطع المسرحية السائدة بين الفلاحين والتى ظهرت فى عدد من البلاد أثناء كل تلك السنين الرومانتيكية على أن وسبيانسكى أدخل عناصر جديدة مبتكرة واختلط فى عمله الذاتى والموضوعى كما أن الرمز يظهر حيناً إلى جنب مع التصوير الواقعى لما يجرى فى الريف . وحتى سنابل القمح التى هى عماد الحياة فى الريف تبدو وكأنها تحيا وتتحرك أمامنا .

ومسرحية (الزفاف) تظهر لنا عبقرية وسبيانسكى فى التوفيق بين عناصر

مختلفة ـ بل هى من النوع الذى يصعب التوفيق بينه فيما يبدو وخير مسرحياته ترجع أهميتها إلى عملية المزج هذه . ففى مسرحية (أكروبوليس) Akropolis التى طبعت سنة ١٩٠٤ ومسرحية (ليلة من ليالى نوفمبر) Noc Listopadowa سنة ١٩٠٤ مثلا شخصيات مستقاة من مصادر كلاسيكية ولكنها تتحرك فى بيئة بولندية ، وكذلك جدران مدينة كراكاو نجدها مسكونة بأشباح الماضى فكأن خنادق قرطاجنة قد أقحمت على قلعة من قلاع القرون الوسطى . وفى هذه المسرحيات وغيرها نجد وسبيانسكى أستاذاً فيما يختص بالتأثيرات المسرحية . وكان هو نفسه رساماً ولذلك بنى كثيراً من مناظره وفيها الناحية الزخرفية واضحة وفى الوقت نفسه نراه مشغولا بتجارب مسرحية على جانب من الاهتمام مثل استخدام المجموعات البشرية فى مسرحية (الفيلق) Legion سنة ١٩٠٤ وهذه المسرحية الأخيرة تبين لنا لماذا ظلت وستظل مسرحياته ذات طابع محلى . فهو حين يكتبها يبين لنا بصراحة أن همه الأوحد هو إثبات أن (بولندة ألام الأمم كالمسيح بين البشر) ـ وندرك على الفور أن موضوعاً كهذا قد يقوى مركزه ككاتب قومى ولكنه أيضاً يحد من شهرته ويحرم على عمله أن يتجاوز النطاق المحلى وألا يكون له غير مجرد قيمة تاريخية ـ على أن سبيانسكى يعتبر بالفعل مثالا عظيما للشاعر العبقرى الموهوب الذى يستحيل نقله من بيئته إلى بيئة أخرى .

الفصل الخامس

جورج برناردشو والسخرية الهادفة

بالرغم من التجارب العديدة التى أجريت فى اتجاهات متشعبة فى ذلك العصر وبالرغم من جميع أنواع التوتر التراجيدى والكآبة والشعور بالمرارة والزركشة الرومانتيكية إلا أن هناك احتمالا كبيراً فى أن يسجل هذا العصر فى تاريخ المسرح على أنه عصر رجل واحد هذا الرجل هو جورج برنارد شو أستاذ فن السخرية فهو يطأ بغير اكتراث الشخصيات التى تقل عنه عظمة وكأنه عملاق متحرك لا تهدأ ثائرته ، كما أن ضحكاته تقضى على الكثير من الفقاعات الزائفة ، سواء خرجت هذه الفقاعات من صابون الغسيل الذى يصنعه إبسن أو من أصناف الصابون المعطر الذى يفضله ماترلنك ودانزيو.

ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن شو يقف وحده فى عالمه القائم على السخرية ذات المغزى . . . فبين الظلام السائد فى المسرحيات الطبيعية والمحاولات الجديدة للرومانسيين الجدد ، سمح لبعض مشاهد السخرية أن تتطفل على المسرح ذلك العصر ومن الطريف أن أغلب هذه التجارب فى الملهاة التى ظهرت فى أواخر القرن كانت تميل إلى أن تجرى فى عالم الخيال ـ ولكنه ليس بالضرورة عالم الخيال كما هو متمثل فى اختراع عالم خيالى قائم

على الخرافة ، بل إسباغ الخيال على شخصيات وحوادث يكون مظهرها الخارجى أقرب إلى الواقع .

وربما تمثل ذلك الاتجاه « فى ملهاة الحب » لإبسن بما فيها من شعر رنان وإضفاء لصفة الخيال على أشخاص يشبهون أشخاصاً آخرون ظهروا فى مسرحيات أخرى بأسلوب أكثر جدية . ويمكن أن نضيف إلى هذه المسرحية بعض ما كتبه سترندبرج مما يعرض بوضوح عملية المزاج الكوميدى بالرغم من روحها القاتمة . وكذلك ظهرت السخرية المرة فى كتابات كثير من مؤلفى ذلك العصر . وهناك شيء من الذكاء فى مؤلفات آرثر شنتزلر وبالإضافة إلى هذا فإن مسرحية داس كونزت تعتبر ملهاة .

ومن الملاهى التى تتميز بأسلوب أصيل مجموعة الملاهى التى ألفها لودفج توما Ludwig Thoma الألمانى . ويمكن أن تعتبر مسرحية (درس أخلاقى) Moral (١٩٠٨) ومسرحية «الخط الفرعى » Die Lokalbahn ١٩٠٢ ممثلتين لهذه المجموعة . والمسرحية الأولى تعرض لكبار القوم فى مدينة صغيرة وهؤلاء تنتابهم الدهشة عندما يتحققون من أن أسماءهم جميعاً سجلت فى دفاتر حسابات صاحب ماخور قبض عليه أخيراً . ولهذا يحرصون جميعاً على حمايته وتسود نفس الروح فى مسرحية « الخط الفرعى » فهى تصور عمدة قرية يقابل أحد كبار المسئولين ليلتمس منه مد شريط السكة الحديد المحليةويعود إلى زملائه ليقص عليهم كيف واجه المسئول فى شجاعة . وتأخذهم الدهشة للشجاعة التى أبداها فينظمون احتفالا لتكريمه ، ولكنهم عندما يعاودون التفكير فى الأمر يقرون فى النهاية أنه ربما تسبب فى الإضرار بقريتهم بسلوكه الجرىء ويشعر العمدة بما حدث من تحول فى شعورهم نحوه ، فيسرع بإدخال تعديل على قصته ، فينظمون له

احتفالا آخر . ومما هو جدير بالذكر أيضاً ذلك الاستعراض الصغير القوى المسمى « الدرجة الأولى » Erster Klasse ١٩١٠ حيث تظهر عربة من الدرجة الأولى يغضب ركابها وهم من ذوى المراكز الاجتماعية الهامة عندما يدخل عليهم فلاح عالى الصوت ثم يتضح أنه عضو فى البرلمان . وأشبه هذه المسرحية فى روحها مسرحية (الرجل الصغير) Der Kleine Mann ١٨٩٤ التى يسخر فيها الكاتب المسرحى النمسوى إدوارد كارلويس Ed-ouard Karlveis من الطريقة التى يحاول بها الأغنياء الحصول على أصوات العمال قبل الانتخابات ثم ينسون « الرجل الصغير » حالما تنتهى الانتخابات.

وأهم من توما بكثير كارل سترنهايم Karl Sternheim أستاذ القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فى التهكم المر ، وكان تهكمه ينصب دائماً على وقار البرجوازيين المفتعل وشعورهم بالرضا عن أنفسهم . ولا يمكن أن نجد فى تلك الفترة نغمة كالتى نجدها فى مجموعة الاستعراضات المسماه « صور البورجوازيين » (١٩٠٨ ـ ١٩٢٢) فاستعراض برجر شبل Burger schippel وهو يروى قصة شاب طموح من العمال يرتقى السلم الاجتماعى بمهارة ، أولا بالانضمام إلى الأوركسترا المدنية ، وثانياً بإظهار ميله إلى مساعدة أرملة محتاجة من الطبقة المتوسطة وأخيراً بإحراز النصر فى إحدى المبارزات . واستعراض «السراويل » Die Hose يروى مغامرات سراويل سيدة متزوجة بطريقة مرحه صاخبة ، ويقدم استعراض (المتحذلق) Dei Snob الذى يصور فيه بطلا من الطبقة المتوسطة فى قناع مسيحى يقلد شبل فى إرتقائه درجات المجتمع بزواجه من أسرة نبيلة حيث يكتسب الاحترام لأن الدم الأزرق حتى إن كان غير شرعى ، يتدفق فى عروقه ، ولأن له الحق فى نيل شعار النبالة . وفى اسكتش داى ماركى فون آركى (الذى اقتبس باسم

« قناع الفضيلة ») ، تفصح برفق ادعاءات المجتمع . وفى اسكتش (صندق الكنز) يحلم مدرس بسيط بأنه ورث ثروة عمته والواقع أنها كانت فى الوقت نفسه تكتب وصيتها تاركة كل ما تملكه للكنيسة .

وفى إنجلترا كان ذلك العصر هو عصر جلبرت وسوليفان Gilbert Sal-livan ، الذى تحولت فيه مسرحيات الجن ومسرحيات الهزلية الصاخبة التى ظهرت فى مطلع القرن إلى الأسلوب الرقيق فى أوبرات سافوى Savoy. وشهدت تلك السنوات فوق كل هذا ، أوسكار وايلد Oscar Wilde وهو يقدم ذلك النوع من الكوميديا الخاص به والذى لا يمكن لغيره أن يقلده . وكان لموقف وايلد خصائصه المميزة الدقيقة فقد استطاع باعتباره شاعراً من شعراء مدرسة « الفن فى سبيل الفن » أن يتلاعب بالرومانية الزاهية فى (دوقة بادوا) The Duchess of Padua ١٨٩١ وأن يستخدم إيحاءات تشير إلى الانحلال فى (سالومى) Salome ١٨٩٣ وفى الوقت ذاته ، وجد أن شهرته ككاتب مسرحى تكون مضمونة إذا اعتمد على عالم الفكاهة والخيال . فظهرت (مروحة الليدى وندرمير) Lady Windermer's Fan عام ١٨٩٢ وامرأة لا أهميةA Woman of no Importance فى العام التالى ، وزوج مثالى Idead Hasbasd وأهمية الرزانة (١٨٩٥) The Importance of being Ernest.

وقد أظهر وايلد فى مروحة الليدى وندرمير غرضه بوضوح . فهذه المسرحية التى ظهرت على أثرها تقبل ـ ظاهرياً ـ الموضوعات السائدة فى الدراما الواقعية الشائعة . فالمسرحية تقدم « مشكلة » ـ هى مشكلة مسز أرلين ، المرأة ذات الماضى وهى فى حقيقة الأمر أم الليدى وندرمير الشابة المعززة ، وتعود المرأة ذات الماضى مع أهلها المختفين إلى الظهور مرة أخرى مشابهة بالدور الأول فى مسرحية « زوج مثالى » ومن الواضح مع ذلك أن

وايلد كان يعالج هذه الموضوعات وهو يسخر من المجتمع ، وهو لم يقدم على محاولة جديدة ليسير على نهج الفن المسرحى الجديد للمثقفين الثوريين . وكان يستخدم المفاجأة والمناجاة الجانبية عندما يرى أنها تخدم غرضه كما كان يستخدم الأدوات البلاغية . وقد كان متهما بمسرحية اللماحية التى كانت تسمح له مناظره فى المجتمع الراقى باستغلالها ويرجع السبب فى بقاء هذه المسرحية إلى استخدام الحكم والمثل السائر وإلى التلاعب بالعبارات وليس إلى مشكلاتها الجدية .

إن مسرحية « وأهمية الجد » تفضح كل إدعاء . فهى تقدم عقدة قائمة على الفكاهة تتيح فرصة مرحة لإلقاء النكتة تلو النكتة على المتفرجين . لقد وجد وايلد أخيراً الوسيلة الفضلى لاستعراض روحه المرحة واللماحية . وهذه اللماحية تعمل باستمرار على تقويض دعائم تقاليد المجتمع الذى يصوره . وهو بمذهبه الجمالى القائم على الفن فى سبيل الفن قد أحدث صدمة للفكرة المريحة عن الاحترام المزيف فإن مسرحيته الهزلية هى ببساطة أشبه بالوجه الهام للمدالية التى يعلقها بسخرية حول أعناق معاصريه وفى المشهد التالى نجد الجرنن يعرض حبه على سيسلى :

الجرنن : آمل يا سيسلى ألا أغضبك إذا أخبرتك بصراحة تامة وبلا مواربة أنك تجسمين لى الكمال المطلق .

سيسلى : أعتقد أن صراحتك تشرفك كثيراً يا أرنست . وإذ سمحت لى فإنى أنقل ملاحظاتك هذه فى مفكرتى .

(ذهب إلى المائدة وتبدأ فى الكتابة فى المفكرة) .

الجرنن : هل تحتفظين حقاً بمفكرة ، إننى على استعداد لأن أتنازل عن أى شىء فى سبيل النظر إليها . هل تسمحين لى بذلك ؟

سيسلى : أوه . لا . (تضع يدها عليها) إنها كما ترى مجرد سجل لأفكار وانطباعات فتاة صغيرة جداً ، ومن ثم فهى مقصود بها النشر . وعندما تظهر فى كتاب آمل أن تشترى نسخة .

وتستمر هذه الملاحظات الساخرة منذ مطلع المسرحية

الجرنن : هل سمعت ما كنت أعزفه يا لين ؟

لين : لم أكن أعتقد أن من الأدب الاستماع يا سيدى .

الجرنن : إننى أشعر بالأسف من أجلك . إنى لا أعزف بدقة ـ فأى شخص يمكنه أن يعزف بدقة ـ ولكنى أعزف فى تعبير رائع وفيما يختص بالبيانو ، فإن العاطفة هى لحنى .

أما العلم فأحتفظ به من أجل الحياة .

لين : أجل يا سيدى .

الجرنن : وبمناسبة الحديث عن علم الحياة ، هل جهزت ساندوتشات الخيار للسيدة بركنل ؟

لين : أجل يا سيدى .

الجرنن : أوه ؟ على فكرة يا لين ، لقد قرأت فى مفكرتك أنه فى ليلة الخميس، عندما كان اللورد شورمان ومستر ورثنج يتناولان العشاء معى ، قيدت ثمانى زجاجات على اعتبار أنها استهلكت .

لين : أجل يا سيدى ، ثمانى زجاجات وفنقاً .

الجرنن : إننى أتساءل لمجرد المعرفة ما السبب فى أنه فى بيت الأعزب يشرب الخدم الشمبانيا دائما .

لين : إننى أعزو ذلك إلى نوع الخمر الممتاز يا سيدى . لقد لاحظت أن الشمبانيا فى بيوت المتزوجين ليست من الصنف الممتاز .

الجرنن : يا للسماء ؟ هل الزواج يؤدى إلى هذه النتيجة السيئة ؟

لين : أعتقد أنها نتيجة سارة جداً يا سيدى . لدى تجارب قليلة جداً إلى الآن . فلم أتزوج غير مرة واحدة ، وكان ذلك نتيجة لسوء تفاهم بينى وبين شاب . . .

الجرنن : . . . يكفى هذا يا لين ، أشكرك .

لين : أشكرك يا سيدى . (يخرج)

الجرنن : إن أراء لين عن الزواج لا تبدو متشددة . الحق أنه إذ لم تقدم لنا الطبقات الدنيا مثالا طيباً ، ترى فما دواها ؟ إن هذه الطبقات تبدو كأنها ليس لديها إحساس بالمسئولية الأدبية ـ إننا نلمس هنا رغبة فى قلب الأوضاع وهى الخاصة المميزة للمسرحية الخرافية بعد تحويلها إلى وسيلة جديدة ، كما نلمس معالجة الموضوعات الاجتماعية عن طريق المرح الذى لا صلة له به لا عن طريق جدية الأغراض التى تتسم بالغباء .

مسرحية الأفكار

كتب كثيرون عن كل مظهر تقريباً من مظاهر فن شو وقد حدد هو نفسه أغراضه فى المذكرات الكثيرة التى كان ينشرها مع مؤلفاته حتى أن أى عرض عام لأعماله يعتبر ضرباً من المستحيل . وفى الوقت ذاته قد يكون من الجدير بنا أن نؤكد هنا المغزى المسرحى الخالص لمسرحياته لا الأفكار الاجتماعية التى تزخر بها كتاباته .

لقد آمن كثير من معاصريه بتأكيداته القاطعة بأنه إنما كتب للمسرح لأنه وجد فيه أفضل منبر للإفضاء ببعض الحقائق الأخلاقية والاجتماعية المعينة ، وأنه نبى من الأنبياء أكثر منه كاتب مسرحى ، ولا ريب أن فى تأكيداته هذه شيئاً من الحقيقة لقد أعمل شو فكره بعنف ويقظة وبصيرة نافذة فى المشكلات الاجتماعية لعصره أكثر مما فكر أى مؤلف آخر ؟ وهو قد قدم فى المسرحية تلو المسرحية والمقدمة تلو المقدمة تحليلا للشرور والأخطاء فى عصره وأشار إلى الحلول التى يراها . وكان دائماً يدخل أفكاره الفلسفية والاجتماعية فى مسرحياته منذ دراسته الأولى للظروف المحيطة بالدعوة المحترفة فى « مهنة مسز وارن » Mrs . Warren's Profession ١٨٩٨ إلى العرض العام للفشل الإنسانى فى عودة إلى ميو شالح Back to Methuselah ١٩١٥ ـ ١٩٢٠ . ولا ريب أن خشبة المسرح أتاحت له فرصة تحطيم أصنام زائفة عديدة ، وتنبيه الأذهان إلى أفكار أخرى غير تلك الأفكار التقليدية الساخرة .

وفى الوقت ذاته نجد أننا حتى وإن اعترفنا بهذه الحقائق ، لا نستطيع أن نقبل تأكيدات شو على علاتها . وإذا كانت سمعة شو تقوم على تنبؤه ، إلا أن صحتها لا تقوم على أساس متين . . . إن مناقشة موضوع الحرب فى «السلاح والإنسان » قد تكون قد بدأت حادة ومليئة بالحقائق الرئيسية عندما ظهرت لأول مرة عام ١٨٩٤ ، ولكن خبرات حربين عالميتين قد أطاحت بالافتراضات التى أقام المؤلف عليها أفكاره . فعندما نبدأ فى تحليل الأفكار فى « العودة إلى ميتو شالح » لا يتبقى لنا إلا الاعتذار الذى يقدم دائماً وهو أن الحمار الذى هو الإنسان يرقد ويموت فى الوقت الذى يبدأ فيه فى تعلم بعض الدورس .

وشو فى كتابته لمقدمة الترجمة الإنجليزية لبعض مسرحيات بريو Brleune يعطى إحساساً بأن هذا الكاتب الفرنسى هو مثله الأعلى فى

المسرحية وأنه هو نفسه يفعل فى لندن ما يفعله بريو فى باريس ومن حسن الحظ أن هذا القول لا يتضمن شيئاً من الحقيقة . فمن المؤكد أن بريو هو الكاتب المسرحى الاجتماعى ، ولكن ليس هناك أقل ارتباط بين أعماله وأعمال المعجب به . فمسرحية « السلع التالفة » وبقية مسرحيات الأفكار أملتها أفكار مركزية فمن المسلم به أنها مسرحيات أفكار ، وكان من السهل التعبير عن أفكارها فى النثر الذى تكتب به المنشورات : فالمؤلف يشير بوضوح إلى المكان الذى يقف فيه بالضبط ، ويخلق شخصيات سطحية هزيلة غير متماسكة أشبه بالدمى ، يقصد إظهار الدرس الذى يريد تلقينه .

صحيح أن الشىء نفسه قيل عن شو ، ولكنه قيل خطأ ، فطريقته فى الواقع مختلفة تماماً . فلو أنه اتبع طريقة بريو فى العمل ، لكان قد فقد شهرته الآن كما فقدها بريو . فكون مسرحيات شو ما تزال تمثل على المسرح يدل على أننا يجب أن نبحث فيها عن شىء آخر . ومن الواضح أن هذا الشىء يجب أن يكون صفة متميزة عن تحليلها للآفات الاجتماعية أو اقتراح علاجها . فما يجب علينا عمله فى الحقيقة هو أن ننسى المقدمات وأن نهتم بالمسرحيات .

وليس من المعروف بالضبط كيف كتبت المقدمات فى علاقتها الزمنية بالمسرحيات التى تزعم أنها توضحها وليس من المهم معرفة ذلك فالانطباع الذى تقدمه هو أنها ، إذا لم تكن أفكاراً خطرت فيها بعد ، فهى مقالات منفصلة فى روحها عن تأليف المناظر المسرحية ويمكننا أن نضع هذا فى صبغة أخرى فنقول إن شو نجح ، حيث فشل بريو ، عندما كان يشتغل بالتأليف المسرحى ، فى فصل كاتب المنشورات عن كاتب المسرحية . فهو كاتب المنشورات فى المقدمة ، يقدم لنا مناقشة عقلية ويعرض علينا وجهة

نظره المعينة وهنا يبرز وضوح شو الفرد وعالم الاجتماع ولا يخامرنا الشك أبداً . فيما يفكر فيه وفيما يريدنا أن نفعله . ولا يصاحبنا نفس الشعور ، مع هذا ، عندما نتأمل المسرحيات فهنا يتخلى كاتب المنشورات بحجته الواضحة الحادة ، عن مكانه لكاتب من نوع آخر .

هذا النوع الآخر من الكتاب هو رجل لديه موضوعية الكاتب المسرحى أو يعانى منها . فعندما يدع كاتب مسرحى أصيل (ليس من نوع بريو) عقله يعمل فى حبكته المختارة ، وفى شخصياتها فإنه يشرف على حالة متناقضة ، فهو من جهة يعتبر الإله الخالق ، السيد على هذه الشخصيات التى يعتبرها من بنات أفكاره ، ومن جهة أخرى يبدأ الأشخاص الذين استخرجهم من المجهول فى أن يعيشوا حياتهم الخاصة بهم . والواقع أن عمل الكاتب المسرحى هو أن يتيح لشخصياته المتعددة أكبر قدر من حرية العمل ومع هذا يوجههم جميعاً إلى نهاية ناجحة .

وليس الأمر ببساطة أن شو يحتفظ فى ذهنه بست شخصيات طول الوقت الذى يكتب فيه ، ولكن الأمر على الأصح أنه يظل الإله الخالق ، بينما يهب نفسه لكل شخصية من هذه الشخصيات على حدة عندما يجعل كلا منها تتحدث عن نفسها ، وعلى سبيل المثال نجد أن شكسبير فى مشهد واحد فقط ، هو المسيطر المطلق باستمرار على المسرح وعلى شخصيات هاملت وبولونيوس وأوفيليا عندما يجىء دورها فى الحديث . وعلى وجه التحديد يظهر لنا من هذا التناقض الصفة العجيبة للفن المسرحى .

وكان يوجه إلى شو فى أحوال كثيرة الاتهام القائل بأن شخصياته ليست بالمخلوقات الحية ، ومن ثم فإن فنه المسرحى لن يكتب له البقاء طويلا وقد نتقبل الحقيقة التى تقررها هذه الملاحظة دون أن نسلم بالنتيجة التى

تتمخض عنها . وقد نسلم أيضاً أننا لا نجد فى كل مسرحيات شو تلك الشخصيات ذات الحيوية الدافقة التى نحسها فى شخصيات سوفوكليس أو شكسبير . ولكن ذلك يرجع إلى أن شو يعالج شخصياته معالجة من نوع آخر . وأحسن وصف لمسرح شو هو أنه مسرح الأفكار ، وليس معنى هذا أن فكرة واحدة تفرض وجودها على الحركة فى المسرحية كلها كما هو الحال عند بريو ، ولكننا فى الغالب نجد أن شو يمتلك القوة العليا الفريدة فى نوعها لإكساب أكثر الأفكار تنوعاً صفة إنسانية . إن شخصياته ما هى إلا تجسيم لمفاهيم ذهنية ومسرحياته تعبر عن تلاعب لا يتوقف بالأفكار .

والأمر الذى يتطلب تأكيداً هو أنه بينما كان شكسبير يهب نفسه لشخصياته الحية ، نجد أن شو يهب نفسه لأفكاره أيضاً . فعندما يهب شكسبير نفسه لكلاديوس نجده يحتفظ بنظرته الشاملة لهاملت ، ولمكانة كلاديوس فى موضوع المسرحية . وعندما يهب شو نفسه لتجسيم فكرة معينة فإنه يظل كذلك أميناً للفكرة ذاتها وللخطة العامة التى تكون الفكرة فيها جزءاً فحسب . ولقد عبر شو عن هذه الرغبة فى مسرحية « حقيقة حتى لا تكاد تكون صالحة » Too True to be Good ١٩٣٢ فعندما يتحدث أوبرى إلى المريض يقول :

أوبرى : لقد ولدت واعظاً ولست محامياً . إن نظرية الإجراءات تقول بأنه إذا أتيت بإثنين من الكذابين لواجه كل منهما الآخر ، فلسوف تظهر الحقيقة . إن هذا لا يناسبنى . إننى أبغض بشدة أن أعارضه ، إن المكان الوحيد الذى يأمن المرء فيه شر المعارضة هو المنبر ، فأنا أبغض الجدال : إنه شىء لا يليق وهو يشوه رسالة الواعظ . وبالإضافة إلى ذلك نجد أن القانون يهتم كثيراً بالحقائق العارية ولا يهتم كثيراً بالمسائل الروحية . إننى أهتم بهذه المسائل

الروحية . إنها وحدها التى تتيح الظهور لكل مواهبى .

المريض : أنت تسمى الوعظ بأشياء لا تؤمن بها ، عملا روحياً ، أليس كذلك .

أوبرى : . . . إن موهبتى مقدسة : إنها ليست محدودة بمعتقداتى الشخصية البسيطة إنها موهبة الطلاقة وحسن البيان . إن الطلاقة تعتبر موهبة من أعظم المواهب : موهبة الأستاذ : موهبة الشرح والإيضاح . إننى أستطيع أن أشرح أى شىء لأى شخص وأحب هذا . فأنا أشعر بأننى يجب أن أقوم بذلك إذا كانت الفكرة جميلة ووجيهة وحسنة الأداء ولقد أحس إحساساً عميقاً بأن هذا لغو فارغ . ومع ذلك فإذا أردت أن أخرج بتأثير مسرحى قوى من تلك الفكرة ، وأقوم بإلقاء موعظة رائعة عنها فستسعفنى موهبتى بل تستحوذ علىّ وتضطرنى إلى القيام بهذا العمل .

ولو كان شو أشبه ببريو فحسب لكان قد أخرج لنا سلسلة من المواعظ المأثورة عن شو ولكن لما كان شو هو شو فإن الذى يحدث هو أنه بمجرد أن تظهر الفكرة تنطلق موهبة الكاتب المسرحى بما لديها من طلاقة وحساسية بالتأثير المسرحى بحيث تجعله يكرس حياته وكل قوته ومهارته فى تلك اللحظة فى سبيل تحقيق هدف واحد هو إقناع القراء والنظارة فالفكرة تكون أشبه براقصة الباليه التى تشذ عن مجموعتها وتقف فى منتصف المسرح لترقص وحدها .

وتكشف كل هذه المسرحيات عن مقدرة شو فى هذا المضمار وعلى وجه خاص فى مسرحية (أندروكليس والأسد) عام ١٩١٣ التى يعرض فيها

مفاهيم الوثنية والمسيحية الوادعة ومسيحية الرجال الأشداء بقوة وذكاء ورونق حتى أننا ونحن نستمع إلى كل موعظة نجد أنفسنا نؤمن بأن الحقيقة الأبدية تتمثل فى الموعظة التى نستمع إليها بالذات ومن ثم يتأتى ذلك الاهتمام بالقديسة جان عام ١٩٢٣ إنها ليست شخصيات حية تعيش بين ظهرانينا ولكنها تجسيم لأشياء روحية ولمعتقدات وآراء ومشاكل ذهنية فى ثوب إنسانى وفى منظر الخيمة وهو منظر فى غاية القوة يصور أسقف بيفو وهو يواجه وريك ، نجد أن هذا المنظر لا يستمد قيمته المسرحية من تلك الصفات التى كان من الممكن أن يستخدمها شكسبير أى من الضوء الحى الذى يلقيه على شخصية الإنسان ، ولا يستمدها من صفات كالتى يفصح عنها جونسون من تعارض فكرة انقسام الإنسان إلى طبقات لها رموز خاصة وفكرة أننا جميعاً بشر ولا يستمدها من صفات كالتى كان من الممكن أن يستخدمها إبسن وهى البناء القوى للشخصية على ضوء مصباح مائدة من الترويج بدلا من أشعة الشمس التى تتدفق على المسرح الإليزابيثى إنما استمد هذا المنظر قيمته المسرحية من المهارة التى استطاع بها شو أن يجعل فكرتين من أفكاره تتجسدان فى رجل عادى ورجل من رجال الدين فى القرون الوسطى وتواجه كل منهما الأخرى ولقد عبر عن حجج الأسقف بكل وضوح وقوة حتى أنه ليبدو ألا سبيل إلى تفنيده .

« إن المحاكم الكاثوليكية مثلها مثل المحاكم الأخرى تتكون من أناس مآلهم إلى الموت بالرغم من قداسة وظيفتهم وإلهامهم . وإذا كان هؤلاء الناس فرنسيين كما جرى الكتاب المحدثون على تسميتهم فإن الحقيقة العارية التى تقول بأن الجيش الإنجليزى قد لاقى الهزيمة على أيدى الجيش الفرنسى لن يقنعهم بأن الأمر لم يكن يحتوى على سحر . . . وكلنا يعرف أن المستر جون تالبوت جندى مخيف ومهيب أيها السادة ولكن لم نعلم بعد أنه

قائد كفء ومع أنه قد يثلج صدوركم أن يقال أنه هزم على يد هذه الفتاة فإن البعض منا قد يحب أن يرجع بعض الفضل فى هذا إلى دينوا » .

لكن ليس علينا إلا أن ننصت لفترة قصيرة إلى خطيب آخر وهو يلقى موعظة على جانب كبير من الصدق والإخلاص وفى المنظر الأخير من المسرحية نجد أن الفكرة التى تعبر عن جان والفكرة التى تعبر عن قاضى التحقيقات قد عرضتا فى ثقة تامة .

ملهاة الهزل

وتفسر لنا هذه الصفة أغلب غرائب مسرحيات شو . ومن أجل هذا نجد أغلب المناظر التى يقدمها تنقلب إلى مناظرات لأن الخلاصات الروحية التى يعالجها أهم بكثير من الإطار المادى الذى يعرضها فيه . إن شو يعرف جيداً متى يقطع منظراً من المناظر ليقدم لنا لوناً جديداً أو عملا من أعمال العنف ، ولكن هذه الأشياء ليست إلا من أعمال المهرجين يستعين بها لإرضاء أذواق معينة . ولما كانت شخصيات شو عبارة عن أفكار فإن الجو الذى توحى به يختلف أشد الاختلاف عن أجواء المسرح القديم فمسرحية القديسة جان تنتهى بحرق البطلة ولكنها مع ذلك ليست مأساة . إن قلوبنا لا تتأثر ولا تحس بأى ضيق . وعندما تجلس جان أمام القاضى فإننا نحس أنها ليست فتاة تحاكم بل فكرة توضع فى مجال الاختبار ، ولسنا فى حاجة إلى أن نلجأ إلى مفاهيمنا للمأساة والملهاة عندما تدخل باب مسرح شو ، وفى المسرحيات الفكاهية القديمة التى يغلب عليها الناحية الذهنية وأبعد عن العواطف نجد دعوة فاترة للعطف على الشخصيات ، إننا نتحدث عن ملهاة السلوك فى عصر عودة الملكية باعتبارها نتاجا للذكاء الاجتماعى غير المرتبط بالأخلاق حيث لا يستدعى أبداً للذم أو المدح إلا لاعتبارات ذهنية ،

وحيث لا نجد إغراء على أن نحس بتجاوب مع أية شخصية من الشخصيات المسرحية ويصدق هذا القول أيضاً عندما نقارن ملهاة السلوك بمسرحيات مثل الملاهى الرومانتيكية التى كتبها شكسبير فى منتصف حياته الفنية ولكن الحقيقة أمر نسبى ، ما دمنا نفطن فى النهاية إلى أنه حتى المناظر التى كتبها كونجريف تزدحم بالمخلوقات الحية . وقد تكون ميلامانت من المخلوقات الباردة إذا قورنت بروزالند ، ومع هذا فإن هناك دفئاً يكمن تحت قناع التصنيع اللامع . وفى مسرحيات شو لا يوجد شىء تحت القناع فالقناع هو الشخصية وليس هناك وجه تحت القناع .

إن التلاعب بالأفكار بهذه الطريقة هزل ، وتعبير ملهاة الهزل يبدو أنه وصف بارع لمساهمة شو العجيبة فى المسرح . لقد كتب كانديدا Candida عام ١٨٩٥ فى أسلوب أكثر تعلقاً بالتقاليد ، ولهذا السبب نالت هذه المسرحية كثيراً من الثناء أكثر مما نالته معظم مسرحياته (لأن الإنسان يميل دائماً إلى البعد عما لا يألفه وهو على استعداد أكبر للترحيب بما يعرفه أكثر مما يجهله) ولكن ربما تساءلنا بشكل جاد عما إذا كانت هذه المسرحية هى أحسن مسرحياته كما يجزم البعض . إن هناك كتاباً آخرين للمسرح كان فى استطاعتهم أن يكتبوا كانديدا : هذا مع أن مسرحياته الجيدة شىء فريد فى نوعه لا يمكن أن يكتبها إلا هو . ومن جهة أخرى تعتبر كانديدا أيضاً مسرحية يجد فيها الكاتب المسرحى لذة فى مواجهة الأفكار ، ولكنها ليست نموذجاً نقياً لهذا النوع . إن مسرحيته (تلميذ الشيطان) The Devil's Disciple ١٨٩٦ هى أكثر مسرحياته تعلقاً بالذاتية ، وفيها تستطيع أن ترى الشىء الكثير من الأسلوب الذى استخدمه شو فيها بعد ، ويسمى هذه المسرحية ميلودراما ، وتدلنا التسمية على أن مسرح شو هو إمتداد طبيعى لتطور المسرح فى القرن التاسع عشر الذى كان يحفل كثيراً بالقوالب

المسرحية التى لاتهتم بالشخصيات الحية . وقد ازدهرت وقتئذ الميلودراما والأوبرا والمسرحيات الشاذة وكانت مليئة بالشخصيات الجامدة ، فأشخاص الأوبرا كانوا كالبالونات المنتفخة ، وكان أشخاص المسرحيات الشاذة مجرد أشكال هزلية ، وكل ما فعله شو أنه أخذ هؤلاء وجعلهم يثيرون الاهتمام من الناحية الروحية وكان يستطيع أن يعاملهم فى احتقار ، وهذا أمر لا يسمح به أى كاتب مسرحى بالنسبة لبنات أفكاره لأن هدف الكاتب المسرحى يتمثل عندئذ فى أن يجعل مخلوقاته تبدو حقيقية . وهكذا يمكن لتلميذ الشيطان أن يمتلىء بالرغبة فى الصفح وتستطيع القديسة جان أن تبدأ بصيحة مجنونة تصدر عن روبرت بودركورت يطلب فيها بيضاً ، ويمكن لأكثر مناظرها جدية أن تقاطع بكلام معاد مكرر أشبه بما يقال فى الكنائس الريفية الإنجليزية ، وتستطيع « العودة إلى ميتو شالح » أن تتحول أحياناً إلى مجرد مهزلة أشبه بما يكتبه هـ . ج . باريون و ج . ر . بلانشيه . وفى قيصر وكليوباترة Caesar and Cleopatra تعليق شو على أولئك الذين شذوا عن الخط المرسوم لهذه الشخصية تظهر لنا بوضوح الحالة النفسية التى كتب بها هذه المناظر :

إننى أجد من بين أولئك الذين قرأوا هذه المسرحية وهى مخطوطة اعتقاداً جازماً بأن البريطانى القديم يستحيل أن يكون مثل البريطانى الحديث . وإنى لا أجد سبباً للموافقة على هذا الرأى الغريب . صحيح أن فتوحات الرومان والنورمانديين قد أدخلت شيئاً من الاضطراب على النموذج البريطانى العادى الذى أنتجه المناخ . ولكن بيرتانوس ،وقد ولد قبل هذه الأحداث، إنما يمثل البريطانى الخالص الذى حارب قيصر وأثر فى المراقبين الرومانيين تماماً كما نتوقع لأجداد المستر بود سناب أن يؤثروا فى الإيطاليين المثقفين فى أيامهم .

وقد قيل لى أن ليس من العلم فى شىء أن أتناول شخصية قومية باعتبارها نتاجاً للمناخ . إن هذا يظهر البون الشاسع بين المعرفة الشائعة والتفكير المنظر الذى يأخذ شكل العلم . إن لدينا أناساً من السلالة نفسها يتكلمون اللغة نفسها ، ينشأون فى بريطانيا وإيرلندة وأمريكا . والنتيجة هى وجود ثلاث جنسيات لكل منها مميزاتها المختلفة تماماً . هذا إلى جانب أن الخصائص العنصرية أمر آخر فخصائص بريتانوس هى خصائص محلية ، وليست خصائص عنصرية فإننى أعتقد أنه فى بريطانيا القديمة لابد أن تلك الخصائص كان مبالغاً فيها ، ما دامت بريطانيا الحديثة قد أزالت غاباتها وجففت مستنقعاتها وأقامت مدنها ومن ثم أصبحت لها صفة عالمية ، وهى بهذا لا تحمل الطابع البريطانى كما كانت تحمله بريطانيا فى عهد قيصر .

وإنى أتساءل من جديد ، هل هناك إنسان درس التاريخ من الوثائق المعاصرة ، على ضوء معرفة مختصة بعصره ، يؤمن بأن ٦٧ جيلا من الزواج الذى لا رابط له قد أدى إلى أى اختلاف كبير فى الفصيلة الإنسانية التى تسكن هذه الجزر ؟ من المؤكد أننى لا أؤمن بذلك . فالتلاعب بالأفكار هو هزل بكل تأكيد .

من (مسز وارين) إلى (الملك الطيب تشارلز)

فى خلال الجزء الأول لحياة شو الأدبية منذ أن كتب مسرحية (مهنة مسز وارين) و (الأسلحة والإنسان) Arms & the Man و (كانديدا) و (من يدرى) You Never Can tell ١٨٩٨ و (تلميذ الشيطان) و (قيصر وكليوباترة) و (الإنسان السوبرمان) Mank and Superman ١٩٠٣ و (ماجور بربارا) Major Barbara ١٩٠٥ و (ورطة الطبيب) The Doctor Dilemma ١٩٠٩ و (أندروكليس والأسد) Androcles & the Lion ،

إلى أن انتهى من (بجماليون) Pygmalion ١٩١٣ كان من الواضح أن جميع نماذجه هي نفسها تلك التي ذكرناها آنفاً . ففي كل واحدة منها كان يظهر اهتماماً كبيراً بالميلودراما والأوبرا والملهاة الصاخبة وبالرغم من أن البناء كان مألوفاً إلا أننا لا نكاد نميز أصدقاءنا القدماء عندما يظهرون أمامنا فى ملابس من صنع شو ، إذ نراهم ذلقى اللسان ، لا يهابون التعبير عن آرائهم التى تنساب بما عهد عن شو من إكثار فى الإرشادات المسرحية ، التى لابد من أن تستخدم فى وصف الأحداث (كما هو الحال فى الميلودراما) نجدها تصنف لنا الأفكار وقد كتب شو فى مقامة الإنسان السوبرمان يقول : «عندما يفترض الإنسان أن ليس لديه خادم ، وعندما يرى أن ليس لديه سكرتير معه كراسة للإختزال وآلة كاتبة ، عندئذ يفكر فى الأثر الضئيل الذى تركته الوسائل والأساليب الحديثة فى مدى تعلقنا بالبيت ، أو فى أثر مشروع السكك الحديدية وشركات الفنادق التى تتيح لك فرصة قضاء أسبوع كامل فى فولكستون كأنك سيد حقيقى إذا دفعت جنيهين بما فيه الذهاب والإياب بالدرجة الأولى » .

لقد استطاع شو باستخدام مثل هذه الحيل وبمضاء أفكاره ، واستطاع فوق كل شىء بنثره ذى الإيقاع الساحر الذى برع فيه براعة تامة أن يصبغ الحيل القديمة ببريق من الطرافة وأن يجعل نفسه أهم كاتب مسرحى فى عصره .

وفى عام ١٩١٢ انقطع شو عن المسرح . فقد اجتاحت الحرب أرواح الناس فى أقل من سنتين ولم تظهر مسرحيته الطويلة التالية : (بيت تنفطر فيه القلوب) Heartbreak House ١٩١٩ . وهنا نجده يدخل عنصراً جديداً فى الفن . وأن منظر بيت الكابتن شو توفر الذى يشبه السفينة بما

يحتويه من مجموعة غريبة من السكان الذين ساقتهم الظروف إليه ، يشير بوضوح إلى تأثر نموذج تشيكوف فى ذهن شو . وقد يبدو أن شو أخذ أسلوبه وملأ بيته بأفكار ـ مثل فكرة الرجل المحافظ ذى الأفكار العتيقة ، وفكرة الممول الجديد ، وفكرة المرأة التى لا هدف لها فى الحياة بدلا من الأشخاص الإنفراديين الذين كان الكاتب المسرحى الروسى يحب أن يجمعهم معاً فى مكان واحد محصور . إننا نجد فى جو كل من (بستان الكرز) و (بيت تنفطر فيه القلوب) ، أشياء كثيرة مشتركة ـ مثل حنين إلى شىء جميل يتلاشى وأمل ضئيل فى المستقبل ومزيج من احتقار العجز الخلقى والإعجاب بالشجاعة ، ولكن بينما نخرج من مسرحية تشيكوف وبعض الشخصيات الإنسانية التى لا تمحى من الأذهان إلا أننا لا نستطيع أن نخرج من شو بذكريات حية عن الفلسفات الأساسية التى عبر عنها بشكل حاسم .

إن مسرحية « العودة إلى ميتو شالح » تقدم لنا شيئاً جديداً : لا يمكن مقارنته بأى عمل مسرحى فى عصرنا . إننا نجد هنا شمولا فى الموضوع يشبه ذلك الموجود فى مسرحية « الأسرات الشعرية » Dynasts التى ألفها توماس هاردى . وفى نفس الوقت نجد قدرة مسرحية حية . قد، لا تكون للفلسفة أهمية كبيرة ولكن تجربة رؤية المسرحيات الخمس التى يتألف منها هذا العمل الضخم بالتتابع لا تعادله تجربة يمكن الحصول عليها من المسرح .

وقد ظهرت بعد هذه المسرحية القديسة جان Saint Jaon ١٩٢٣ التى استخدم فيها شو الدروس الجديدة التى تعلمها استخداماً جديداً . ففيها مهارة واتساع فى النظرة لانجده فى أى عمل سابق له والنغمة النشاز الوحيدة هى فى الغالب الخاتمة ـ لا لأنها تضفى لوناً جديدا على موضوع تاريخى ولكن لأن الاتجاه الذى نستعرضه يتعارض مع الاتجاه الرئيسى للمسرحية ككل .

فهناك تعارض بين القديسة الرمزية والفتاة المؤمنة بعدالة قضيتها ، والتى عزمت على أن تصب الآخرين فى قالبها بالطريقة التى يتبعها جميع المتعصبين الخطرين .

إن شو فى « القديسة جان » يصل إلى قمة فنه . وبعد كثير من التشتت يتضح لنا الميل المتزايد نحو استخدام الرموز والفشل فى جعل موضوعاته تصل إلى أية نتيجة منطقية . وهناك مناظر رائعة فى مسرحية « عربة التفاح » The Apple Cart ١٩٢٩ ، ولكن هذه المناظر مفككة وليست مترابطة ولا تجمعها وحدة معينة وتبدأ مسرحية (الحقيقة بحيث لا تصدق) بداية رائعة ، ثم تتفكك فى النهاية ، ومسرحية (على الصخور) On the Rocks ١٩٣٣ تسودها الفوضى بشكل يدعو إلى اليأس ، وكذلك الحال فى مسرحية (الساذج الذى يسكن الجزر النائية) The Simpleton of the unexpect-ed Isles ١٩٣٥ . ومن المسرحيات الضعيفة أيضاً (المليونيرة) The Melli-onairess ١٩٣٦ (وجنيف) Geneva ١٩٣٨ وفى مسرحية (الأيام الذهبية للملك الصالح تشارلز) In good King Charles's golden Days ١٩٣٩ يعود شىء من التألق القديم .

والحقيقة بالطبع أن الكاتب المسرحى عندما يحاول أن يسير فى الطريق الصعب الخطر لبناء مسرحياته على الأفكار أكثر من بنائها على الأشخاص فإنه يحرم نفسه من إمكانية تحقيق أى شىء فيما بين النجاح الباهر والفشل الذريع . ربما لم يوفق شكسبير فى خلق تحفة أدبية عندما كتب مسرحية «دقة دقة » Measure for Measure ، ولكن الحق أننا نشعر بالعطف على إيزابيلا التى تبدو لنا ممتلئة بالحياة ، وعلى كلوديو وأنجلو مما يؤدى بنا إلى غض الطرف عن الضعف الخطير فى بناء المسرحية . وعندما تتحرك عواطفنا

فى بعض المناظر القليلة ، فإننا نكون على استعداد لقبول المسرحية فى علتها، ونقنع بالنظر إليها باهتمام فى أى وقت تعرض فيه أمامنا ، نحن لا نستطيع أن نفعل ذلك فى مسرحيات شو ، فلا توجد شخصية من شخصيات مسرحياته الأخيرة تبدو لنا كأنها من الكائنات البشرية حتى الملك ماجنوس ، وهو أكثر هذه الشخصيات حيوية ،مشهده مصبوباً فى قالب شو المعهود والنتيجة أن نقاط الضعف فى البناء تظهر بوضوح نقاط الضعف هذه حتى أننا نشعر دون وعى منا أن الشخصيات التى تتحرك أمامنا ما هى إلا تبريرات ، ومن ثم فإن أى فشل منطقى فى سير الحدث يؤدى إلى إنكار حقيقة الحدث نفسه . إن الأخطاء المنطقية يمكن أن تغتفر ، بل وتقبل على علاتها فى أعمال شكسبير لأن أساس عمله عاطفى أما عند شو فلابد من محاربته على أخطائه المتعلقة بالمنطق .

وبالرغم من هبوط المستوى الفنى عند شو بعد القديسة جان عام ١٩٢٣ ، فقد استطاع شو أن يتربع بين كتاب المسرحية الحديثة دون أدنى خوف من أن يتحداه مدع . ورفع إلى صورة هذا اللون من ألوان التخيلات الكوميدية التى رأيناها تشق ما سبقها فى الميادين الواسعة التى أتاحتها الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر ، وعلى قدر علمنا ربما كان شو يجهل أسماء جوتزى ورايموند ولكن ليس هناك شك فى أنه ينحدر من صلبهم وأنه يمثل انتصاراً باهراً فى ذريتهم .

المسرحيـــــة
بين الحربين العالميتين

تعرض العقد الثانى من القرن الحالى لضربة قاصمة عندما نشبت الحرب العالمية الأولى ـ وكان من نتيجة هذا أن توقفت حركات عديدة فى الميدان المسرحى فى الفترة السابقة على عام ١٩١٤ والأعوام التى أعقبت عام ١٩١٨. ولنضرب مثلين لذلك . لقد بشر مارينيتى Marinetti فى منشوراته بمذهب « المستقبلية الإيطالية » . حدث هذا فى فترة مبكرة غير أن دعوته لم تستكمل تطورها إلا فى السنوات التى أعقبت عام ١٩٢٠ . ومن ناحية أخرى كان هناك من تنبأ بمذهب السريالية فى فرنسا فى السنوات الأولى من القرن الحالى . واستغل هذا المذهب رسمياً فى صورة درامية . كان ذلك فى عام ١٩١٦ ، ولكن كان على هذا المذهب أن ينتظر حتى عام ١٩٢٤ ـ وبعدها يصبح « مدرسة » قائمة بذاتها . من أجل هذا نستطيع أن نقول إن قصة المسرح ـ بعد عام ١٩٢٠ ـ استمرار حقيقى لما سبقها فى الماضى القريب ، مع وجود فترة من الزمن راحت فيها أعمال المتحمسين فى سبات عميق واستحالت المسارح فى بلدان كثيرة إلى دور تقدم مسرحيات ذات طابع « هروبى » escapist.

تلكم حقائق لا شك فى صحتها غير أن حرباً كحرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨ لم

تترك كتاب المسرح بالصورة التى كانوا عليها عند بداية هذه الحرب . وواضح فى الوقت نفسه أن المسرح وجمهور المسرح ـ بصرف النظر عن هذا التغير العام فى الأجواء الذهنية ـ خضعوا لظروف اجتماعية تختلف كل الاختلاف عن الظروف التى تصورها الناس عندما كان المذهب الفكتورى مسألة لا تبعد أكثر من بعد الأمس عن اليوم . لقد دخلت المسرح ـ فى أواخر القرن التاسع عشر ـ اهتمامات إجتماعية ، غير أن هذا الطابع الاجتماعى اكتسب فجأة عمقاً جديداً ، وتحولت المسرحية الذهنية إلى دراما دعائية .

وفى مقدورنا ـ فى الوقت ذاته ـ أن نلمس وجود حركة مضادة . فلقد ركز كثير من كتاب المسرح اهتمامهم فى مسائل إجتماعية ضخمة ، وبمقتضى ذلك أصبح « الإنسان » نفسه يرمز إلى الرجال غير أن البعض الآخر أعطى ظهره للعالم الكبير وسعى نحو القيام باستكشاف فى الداخل لافى الخارج . وهكذا ظهر فى الأفق (بجانب المسرح الذى اهتم بالمسائل الاقتصادية) مسرح يحاول التغلغل فى أغوار النفس الإنسانية إلى أعمق مما وصل إليه الكتاب النفسانيون الذين أعقبوا إبسن مباشرة .

ويكفى عاملان كهذين العاملين السابقين لصبغ العشرين عاماً بصبغة خاصة . ولكن ، كانت هناك ـ أيضاً ـ ظروف أخرى تميز أعوام ما بعد الحرب عن أعوام ما قبل الحرب . ومن أهم هذه الظروف ما يمكن أن نسميه بتحول الميزان المسرحى . إذ حدث قبل أن تضع الحرب أوزارها أن استحالت روسيا ـ موطن تشيكوف ـ إلى « اتحاد الجمهوريات السوفييتية الاشتراكية » ونتيجة لهذا التحول تغير طابع المسرح فى روسيا تغيراً كاملا . لقد حدث ـ عندما كانت الحماسة الثورية فى أول اشتعالها ـ أن صار المجال مفتوحاً أمام

أساليب ميرهولد Meierhold وتيروف Tairov ولكن سرعان ما أخمدت هذه الأساليب لتحل محلها مناهج أكثر جدية وصرامة . ولقد سبق لنا أن قلنا إن أهداف ميرهولد وتيروف كانت ـ فى جوهرها ـ غير أدبية إطلاقاً . ولذلك عندما نمت أساليبهما لم يحقق هذا تجديداً دراميا .

وفى أوائل العقد الثالث كانت الأهداف الدعائية مكبوتة ، غير أنها انطلقت من عقالها بعد ميرهولد وتيروف لتضحى بالقيمة الجمالية فى سبيل القيمة العملية وهكذا اتضحت ظاهرة تحمل طابع التناقض الغريب . قد يكون مسرح اتحاد الجمهوريات السوفييتية الاشتراكية أكثر حيوية من مسرح أى بلد آخر . ولكن يجب على الكل ـ حتى أكثرهم تحمساً ـ أن يعترفوا بأن مسارح موسكو ومسارح لينينجراد لم تقدم إلا النزر اليسير مما يمكن أن نسميه مسرحيات رائعة (وهى تختلف بالطبع عن المسرحيات المسلية ونحن إذا نظرنا إلى المسرحية باعتبارها فنا ـ لا مجرد وسيلة نافعة لتحقيق هدف سياسى ـ فسنكتشف أن بلداً من أكبر البلدان الأوروبية لم يقدم شيئاً يذكر يمكن أن يحسب فى حصيلة العالم المسرحية ، وقد يقدم شيئًا فى المستقبل ، ولكن لا جدوى من التكهن والتخمين وليس أمامنا إلا الحقائق الراهنة .

وإذا كنا قد استبعدنا روسيا من الميدان المسرحى المثمر ، فإن هناك دولتين كان نصيبهما من المساهمة أقل من نصيب روسيا . إذ حدث بعد أن توقف العداء أن وقعت إيطاليا فى قبضة الفاشستية . وبالرغم من أن بيرانديللو استمر يكتب ، بالرغم من أن كتاباً آخرين أخذوا يطورون أساليبهم ، إلا أن الثقافة الفاشستية لم تكن من ذلك النوع الذى يشجع الجهود الإبداعية إلى حد كبير . ومع هذا كله أنتجت إيطاليا فى ذلك الحين ـ أكثر مما أنتجت ألمانيا فى ظل النازى إذ لم يظهر فيها نتاج على الإطلاق . ولم يقدم المسرح

الألمانى شيئاً يستحق الاهتمام إلا فى الأعوام الأولى التى أعقبت الحرب وحدث خلال جزء من هذه الفترة ـ أيضاً ـ أن عانت روسيا من ويلات الحرب الأهلية : وأساءت الاضطرابات الناجمة إلى المسرح الإسبانى . لم يكن هناك غير كاتب شاب يبشر بمستقبل باهر غير أنه لقى حتفه فى فناء السجن عندما استقرت رصاصات المتوحشين من أتباع فرانكو فى صدره .

وقبيل هذه الفترة لم تكن الولايات المتحدة قد ساهمت بشىء اللهم إلا نسخاً سطحية منقولة عن الاتجاهات الأوروبية السائدة . وفجأة أظهرت روحاً إبداعية قوية . والواقع أن مؤرخى المسرح سينظرون إلى الوراء وسيكتشفون أن الولايات المتحدة أصبحت فى منتصف القرن العشرين مأوى للروح المسرحية المغامرة تلك الروح التى لمسناها ـ عبر الأجيال الطويلة ـ وهى تنتقل من اليونان إلى إنجلترا ، ومن إنجلترا إلى فرنسا ، ومن فرنسا إلى ألمانيا ، ومن ألمانيا إلى إسكندناوة وروسيا .

وبالرغم من أن المسرح الأمريكى فشل ـ قبل هذه الفترة فى تقديم أشكال مسرحية جديدة ، وبالرغم من أنه لم يكن يملك كاتباً مسرحياً عظيما يضارع إبسن مثلا ، إلا أنه مما لا شك فيه أخذ يتطور بسرعة بعد عام ١٩١٨ وساهم بنشاط متنوع كبير فى ميدان الأساليب المسرحية المختلفة . من أجل هذا يتمتع المسرح الأمريكى بمركز هام فى تاريخ المسرح .

غير أن الذى يحاول النظر إلى مسرح ١٩٢٠ ـ ١٩٤٠ نظرة إجمالية سيتعرض لبعض العقبات ، والسبب فى ذلك تنوع الأشكال التى ظهرت فى المسرح الأمريكى واتساع مجالاتها . إن الدافع المسرحى فى أمريكا يستحق أن ننظر إليه نظرة شاملة متكاملة . لقد تداخلت العناصر المختلفة لتشكل هذا الدافع المسرحى بصورة لاتسمح لنا بأن ننظر إلى مسرح نيويورك فيجد وحدة

تجتمع فيها الأشكال المختلفة مثلما اجتمعت فى المسرح الإنجليزى ـ على سبيل المثال ـ فى عهد الملكة إليزابيث وأكثر من هذا أن فصل المسرحية الأمريكية ـ فصلا تاماً ـ عن المسرحية فى البلدان الأخرى يتعارض بلاشك مع روح العصر . إذ أن قسطاً وافرا من أروع الأساليب الدرامية أقبل من السواحل الغربية للأطلنطى .

وليس أمامنا غير حل واحد لهذه المشكلة التى تعترضنا . إننا نريد أن نقتفى أثر التيارات الكبرى التى سادت ذلك العصر ، وفى الوقت نفسه نريد أن نعترف بقيمة ما ساهمت به أمريكا . من أجل هذا يجدر بنا أن نعالج الموضوع الأول بادىء الأمر ، على أن نحاول الحصول على صورة شاملة للتطورات التى مر بها مسرح نيويورك دون دراسة أعمال الكتاب المسرحيين كل على حدة . وبعد ذلك نحاول التعرف على هذه التيارات المسرحية كما هى ممثلة فى مسرحياتهم . ولكن هناك كاتباً واحداً يستحق دراسة خاصة ، ألا وهو يوجين أونيل Eugene O'Neill وقد يبدو من هذا أننا نفصل ـ منطقياً ـ بين دراسة الموضوعات على ضوء الأساليب السائدة وبين دراسة هذه الموضوعات على ضوء الكتاب المسرحيين أنفسهم . ولكن ليس هناك غير هذه الطريقة لمعالجة الأوضاع المسرحية المعقدة التى تواجهنا فى هذه الفترة . إن دراستنا لأعمال أونيل بمفردها يتيح لنا صورة للإتجاهات المسرحية فى هذه الفترة . وذلك لأننا نلمس فى مسرحيات هذا المؤلف المقتبس تأثيرات شتى فهى تعكس أحياناً صورة الواقعية المظلمة أحياناً وأحياناً أخرى صورة للتعبيرية المجردة .

إن الفترة ما بين عام ١٩٢٠ وعام ١٩٤٠ تعرض لنا صوراً من التناقض الظاهرى ، ربما كان هذا نتيجة لتنوع الجهود التى بذلت أثناءها ومن بينها تلك الصورة التى جاءت نتيجة للتجارب العديدة فى ميدان الأشكال

المسرحية الجديدة ، واستمرار وجود ذلك المسرح الذى كان يميز فترة عام ١٨٨٠ وقد حدث فى فترة ما بين الحربين أن نوقشت آراء جوردون كريج على نطاق واسع . وكانت هناك جهود مثمرة نتيجة لوجود مسرح فييه كولومبييه الذى شيده جاك كوبو عام ١٩١٣ ، وفى ألمانيا كان لماكس رينارت إنتاج ضخم فى المسرح الاستعراضى الكبير Grosses Shauspielhaus إلى جانب إنتاجه فى المسرح الصغير . وعبر هذا الإنتاج عن اتجاهات نستطيع أن نكشفها فى بلدان أخرى كثيرة وبالرغم من هذا كله نذهب إلى مسرح لندن أو نيويورك أو باريس فنصاب بالدهشة إذ افتقرت المسرحية المعروضة أمامنا إلى إطار ، وإلى منظر خلفى مرسوم وإلى شرح منفصل عن القاعة التى يجلس فيها الجمهور ، وبعد عصور طويلة من التغير المستمر استقر شكل المسرح التجارى واستقرت وظيفته .

لا شك أن هناك أسباباً كثيرة لهذه الظاهرة . وربما كان من أقواها أن تكاليف إقامة المسرح ـ فى العصر الحالى ـ ضخمة إلى حد أنها تجبر مشيديها على إلتزام جانب التحفظ والحذر. وهناك أيضاً اللوائح الخاصة بالضمانات الحديثة ، وهى اللوائح التى تم تطبيقها ، وبمقتضاها تتمتع المسارح التى تقام بطابع الدوام الذى كانت تفتقر إليه مسارح الماضى . لقد حدثت فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر ، حرائق ضخمة ، وأتاحت هذه الحرائق فرصاً رائعة أمام التجارب المتلاحقة . ومن المؤكد أنه يهمنا أن نعرف ما سيحدث عند إعادة بناء بعض هذه المسارح التى تعرضت للتدمير فى الفترة ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٥ وهناك على سبيل المثال جدل كثير فى جنوة . فهناك من يتساءل : هل يبنى مسرح فينيشى TeatroFenice الشهير بالصورة التى كان عليها فى الماضى تماماً ؟ أم يبنى بطريقة أخرى جديدة ؟

ومهما كان السبب فإن هناك حقيقة مؤكدة : لا شك أن استمرار وجود مثل هذه المسارح يفسر لنا انتشار المسرحية الواقعية العادية فى يومنا هذا . إن هذه المسارح ذات الإطار ، وذات اللوحات الخلفية تلائم كل الملائمة ، المناظر الواقعية . لقد ظن رجال المسرح فى العقد التاسع من القرن الماضى أن هذا الشكل المسرحى وصل إلى ذروته ، ولكن هذا الشكل استمر واقتحم عصرنا بسبب ظروف مختلفة .

ومما دعم من هذا الإجراء وجود قرنين متعارضين تعارضاًتاماً ففى خلال هذه الأعوام أحرز الفيلم انتشاراً عالمياً وليس من الغريب أن نرى الفيلم ذا البعدين ـ يؤثر على المسرح ذى الأبعاد الثلاثة بصورة قوية ذلك لأن فن السينما مرتبط بالواقعية ارتباطاً وثيقاً وهو يشبه فى نفس الوقت ـ فن المسرح شبها كبيراً لقد أثرت السينما على المسرح بطريقة لاشعورية بطبيعة الحال وهذا التأثير يرجع بكل بساطة إلى الظروف السائدة وفى ذلك الحين أخذ عدد كبير ـ من الكتاب يبذلون جهوداً واعية من أجل خلق واقعية جديدة وكان هدفها الأول من وراء هذا العثور على وسيلة لبث الآراء الاجتماعية وعندما نفكر فى تلك العوامل مجتمعة لن ندهش حين نرى طريقة الاستفادة فى الوقت الحالى ـ من الميدان الواقعى .

ويجب أن نؤكد ـ فى الوقت نفسه أن جميع الكتاب (تقريباً) الذين يتمتعون بالشخصية المتميزة وبجذوة الموهبة الإبداعية ، قد بذلوا جهودهم ـ بطريقة أو بأخرى ليهربوا من هذه القيود (باستثناء هؤلاء الذين اهتموا أكثر ما اهتموا برسالتهم الاجتماعية) وأحياناً كان هروبهم من القيود يتحقق فى صورة استغلال للأشكال التعبيرية أو الشعرية ، وأحياناً كانوا يصوغون الموضوع الرمزى فى حبكة يبدو ظاهرها أنها واقعية ولكن ، سواء كان المنهج ظاهراً أو مخبوءاً فإن مما لا شك فيه أن الدوائر التى اهتمت بمستقبل المسرح

واستلهمت الخيال الإبداعى لم تهدأ ثائرتها وأحست أن ثمة قيوداً تقيدها أما هذه القيود فأرجأت أو منعت قفزة إلى الأمام قفزة تصل إلى حقل درامى جديد .

وإلى جانب هذا تميزت تلك الأعوام بتطور عام يستحق أن نوليه اهتماماً خاصا لا شك أن الفترة ما بين ١٩٢٠ ، ١٩٤٠ هى فترة الهواة خاصة فى الولايات المتحدة وبريطانيا . ففى أعقاب عام ١٩١٨ تألفت جمعية الدراما البريطانية ولم يكن هدفها تشجيع نشاط الهواة المسرحى بقدر ما كانت تهدف إلى سد احتياجات عشرات الطوائف الهاوية الموجودة بالفعل فى الميدان المسرحى . ومنذ ذلك الحين تضخمت الحركة . لقد كانت هناك «مباريات» على نطاق قومى فى العقد الثانى ، أما فى أوائل العقد الثالث فإن المباريات أصبحت على نطاق مباريات داخل مدينة واحدة ، بل وداخل مدينة صغيرة . ولا شك أن أمريكا فاقت بريطانيا فى هذا المضمار . ففى أمريكا تطورت حركة « المسرح الصغير » بصورة يحسن معها أن نؤجل مناقشتها إلى حين الحديث عن المسرح الأمريكى كله . وطبقت هذه الجهود فى كل مكان فى المجتمعات القروية وفى المجتمعات الحضرية ، بين طلاب الجامعة ولدى عمال المصنع . (وكانت مستوياتهم تقارب ـ فى غالب الأحيان ـ مستويات المحترفين) .

وبالرغم من أن هذه الحركة بلغت أوجها فى البلدان التى تتكلم الإنجليزية إلا أنه يجب علينا الاعتراف بوجود جهود مماثلة فى جميع البلدان تقريباً . لقد تطور مسرح المحترفين فى اتحاد الجمهوريات السوفييتية الاشتراكية تطوراً هائلا ، ولكن كان هناك إلى جانب هذا نشاط يقوم به الهواة على شكل مسارح للعمال ، وتم تشجيع هذا النشاط على نطاق واسع وإلى جانب المسارح التى دخلت قرى إيطاليا النائية كانت هناك جهود مسرحية

على نطاق ضيق مثل مسرح الاستقلال الشهير الذى يديره أنطون يوليو براجاليا فى روما ، وسلطت الأضواء على مسارح مدريد الصغيرة فى ذلك الحين ، وألهمت هذه المسارح ـ إلى حد ما ـ لوركا العبقرى .

ويجب ألا ننسى ـ ونحن نتحدث عن انتصارات جماعات الهواة وانتصارات هؤلاء الذين يمكن أن يقال عنهم إنهم الهواة المحترفون (لأنهم عارضوا المسرح التجارى) ـ يجب ألا ننسى التجارب المتنوعة فى الأساليب الإنتاجية التى لم يكن أحد يحلم بها قبل ذلك الحين . ولقد قام بهذه التجارب رجال يعطفون على الروح التى استمد المسرح الصغير منها قوته . وفى عام ١٩٣٤ قدم جينوروكا Gine Rocoa مسرحية (مشروب القهوة) La bottega del Caffe للكاتب جولدونى قدمها فى ميدان صغير بالبندقية وفى الوقت نفسه قدم ماكس راينهارت مسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير فوق صخور الريالتو نفسها ، لقد كانا يعبران بذلك ـ وبطريقتهما الخاصة ـ عن الحاجة وعن الرغبة اللتين كانتا سبباً فى تكوين مثل هذا العدد الكبير من المسارح غير التجارية . ولقد عبرت هذه الاحتياجات والرغبات عن نفسها . أيضا فى صورة تمثيل مآسى راسين بين أطلال المسارح الرومانية القديمة وفى إنتاج مسرحيات إغريقية فى معبد دلفى وفى تقديم تمثيليات صقلية إيمائية داخل معبد باجستوم Paestum الحالم فقرة جديدة وقبيل عام ١٩٣٩ لم تنجح هذه الحركة ، حركة الهواة ، غير التجارية فى إدماج نفسها بعد فى المسرح الكبير . ولكن يجدر بنا فى الوقت نفسه أن ننظر بعين الاعتبار ، حتى فى فترة العقدين التى نعالجها ، إلى الخدمات التى أدتها هذه الحركة والتى أوجدت بمقتضاها جمهوراً ضخما من رواد المسرح . والنتائج التى نجمت عنها خلال الحرب العالمية الثانية وأثنائها توحى بأن هذه الحركة كانت من بين العناصر الكبرى التى أدت إلى تطور المسرحية فى القرن العشرين .

فهرس محتويات الكتاب

الجزء العاشر

الفصل الأول

الفصل الثانى

الفصل الثالث

الجزء الحادى عشر

الفصل الأول

الفصل الثانى

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس



ألارادايس نيكول

أستاذ ومؤرخ مسرحى اسكتلندى ، من أعظم الذين كتبوا فى تاريخ المسرح والدراما ، عمل أستاذا للغة الإنجليزية وآدابها فى جامعات لندن وبرمنجهام ، كما عمل لفترة رئيسا لقسم الدراما بجامعة ييل الأمريكية ، حيث أنشأ أرشيفا ضخما للدراسات المسرحية يضم مواد بالغة القيمة والأهمية فى هذا المجال ، ألف عددا كبيرا من الكتب الهامة عن الجوانب المختلفة للفنون المسرحية منها الأقنعة ، والتمثيل الصامت ، مسرحية المعجزة ، ومن أهم كتبه الدراما الإنجليزية ، المسرح الإنجليزى وقراءات فى الدراما الإنجليزية ، وضع مؤلفاً ضخماً من جزأين عن الدراما فى القرن التاسع عشر ١٨٥٠ ـ ١٩٠٠ (١٩٤٦) وهو جزء من سلسلة من ١٩ مجلداً بدأ كتابتها ١٩٢٣ وتغطى فى مجموعها تاريخ المسرح الإنجليزى منذ عصر عودة الملكية .

كان أيضا من كبار الدارسين لمسرح شكسبير وكان يرأس سنويا مؤتمراً لدراسى شكسبير فى ستراتفورد أبون أفون أثناء المهرجان السنوى الذى يعقد فى مسقط رأس الشاعر .

رأس تحرير حوليات شكسبير التى تصدر عن جامعة برمنجهام ، وقد أسس فى تلك الجامعة مركزا هاما لدراسات شكسبير ، ظل يؤلف عن المسرح حتى وفاته وكان يرأس جمعية البحوث المسرحية منذ ١٩٥٨ ، زار جامعة القاهرة فى أوائل الخمسينات.